Die schöpferischen Werte der Verlaineschen Lyrik

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät I

der Universität Zürich

vorgelegt von

Marta Vogler

Schaffhausen

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Th. Spoerri

1927

Art. Institut Orell Füssli, Zürich

Digitized by Google

Digitized by Google

Curriculum Vitae

Ich, Marta Vogler, wurde 1888 in Schaffhausen geboren. Ich besuchte die dortigen Schulen und, daran anschliessend, die École supérieure von Neuchâtel. Im Herbst 1909 bestand ich, nach privater Vorbereitung, die Zürcher kantonale Maturitätsprüfung. Vom Herbst 1909 bis Sommer 1918 studierte ich unter den Herren Professoren Bovet, Gauchat, Jud Romanistik an der Universität Zürich, mit Ausnahme eines Aufenthaltes in Rom im Sommer 1914 zur Erlernung des Italienischen und eines Studienjahres an der Universität Genf, 1915–1916.

Ich unterbrach meine Universitätsstudien vom Herbst 1918 bis Herbst 1922, nahm dann bei Herrn Prof. Spoerri die Arbeit an meiner Dissertation wieder auf und schloss meine Studien im Juli 1926 mit dem Doktorexamen ab.

Digitized by Google

Inhalt

Seite

Einführung 5

Der Rhythmus des Erlebens 9

Die Bildwerdung 44

Die Formwerdung 68

Die schöpferischen Werte 85

Digitized by Google

Einführung

Alle wirkliche Dichtung tritt uns mit jenem Einmaligen, Wesenhaften entgegen, das wir als Stil empfinden und das der Ausdruck ihrer geheimnisvollen organischen Einheit ist.

Das, was wir unmittelbar in der Verlaineschen Lyrik erleben, ist das Fliessende und Flimmernde einer wie von lebendigen Strömen durchsetzten Atmosphäre, etwas, das sich auflöst, das jenseits der Grenzen des Ausdrucks zu liegen scheint.

In diesem Sinne wird auch der Eindruck, den sie auslöst, von denen formuliert, die ihre Wirkung unmittelbar als selber Schaffende oder Suchende erfuhren oder ihr aus der Distanz wertend gegenübertraten[1]). Charles Morice[2]) streift die Unmittelbarkeit der Übertragung innerer Schwingungen: „Chez lui l'alliance de l'artiste et du poète est si étroite, si intime, que l'art s'efface, que le travail de la composition ne laisse point de stigmates dans l'œuvre, que sans cesse nous croyons entendre la vibration directement de la pensée même, du sentiment même." In derselben Richtung äussert sich Kahn[3]): „C'était une âme très sensible, très diverse, très vibrante, capable de recueillir l'écho des plus fines sensations, ce que doit être une âme de poète." Henri de Régnier[4]), dort wo er die Bedeutung Verlaines innerhalb der Gesamtentwicklung bestimmt, fasst das unmessbare Moment seiner Lyrik als Don verlainien: „...ce qu'avant tout on admire en lui c'est le don verlainien, et le don verlainien fut délicieux. Il est fait de justesse, de simplicité, de grâce, de force naïve. Verlaine donna au vers français des nuances

[1]) Wir wählen aus den vielen Äusserungen nur einzelne aus, und nur Äusserungen verwandter Strömungen, die subjektiv eingestellt sind. Die Kritik der Brunetière, Sainte-Beuve darf hier nicht befragt werden, da sie mit den Maßstäben der vorhergehenden Entwicklungsphase misst.

[2]) Charles Morice: *Discours prononcé pour le 15e anniversaire de la mort du poète.* Messein. 1911. S. 16.

[3]) *Symbolistes et Décadents.* S. 178.

[4]) *Figures et Caractères*, S. 317.

Digitized by Google

et des inflexions qu'il a gardées depuis. Sa modulation particulière est éparse à tous les échos." Wechssler spricht von den „unmerklichen Eindrücken der Seele, den kaum innervierten Reizen, dem ganz Augenblicksmässigen unerklärlicher Gefühle und dunkel geahnter Traumbilder, so wie es ihm durch die Seele zittert und über alle Vernunft hinaus ins ganz Unbegreifliche hinüberflieht"[1]). Van Bever[2]) braucht den bezeichnenden Ausdruck translucide: „...pièces translucides de Romances sans Paroles." Huysmans[3]) fühlt das Musikhafte dieser Wirkung heraus, die Tendenz, das Gefühl mehr auszulösen als auszudrücken: „Seul Verlaine a pu laisser deviner certains au-delà troublants de l'âme, des chuchotements si bas de pensées, des aveux si murmurés, si interrompus, que l'oreille qui les percevait demeurait hésitante." Und Lalou[4]), unter den Spätern, sucht diese latente Musikalität zu analysieren. Er fasst in seiner Untersuchung jene vier eigensten und reinsten Äusserungen der Verlaineschen Lyrik:

Les sanglots longs
La lune blanche
Il pleure dans mon cœur
Le ciel est par-dessus le toit

als „ces poèmes de parfaite musique qui sont à présent dans toutes les mémoires comme les paroles les plus fraternelles de l'âme humaine".

Wenn wir aus diesen wenigen Äusserungen das Typische herausgreifen, so sind es Wertungen wie: vibration, vibrant, nuance, inflexion, modulation, translucide, au-delà troublant de l'âme, also immer die Empfindung eines Bewegten (vibrant), eines Bewegten, das sich im Zustand des Übergangs befindet (nuance, inflexion, modulation), das zugleich einer anderen Ebene des Seins anzugehören scheint, „das ins ganz Unbegreifliche hinüberflieht", (translucide, au-delà de l'âme) – die Grundempfindung eines musikhaften Zustandes.

Wir müssen, wenn wir dieses Wesenhafte der Verlaineschen Lyrik erfassen wollen, die wirkenden Faktoren aus dem lebendigen

[1]) *Verlaine*, S. 10.
[2]) *Préface à la Correspondance de Paul Verlaine*, S. XV.
[3]) Zit. bei Lalou: *Hist. de la Litt. contemp.*, S. 208.
[4]) *Hist. de la Litt. contemp.*, S. 210.

Digitized by Google

Gedicht heraus gewinnen und für den unmessbaren gefühlsmässigen Eindruck messbare Sonderwerte einzustellen suchen.

Wir wählen vorläufig als Beispiel, aus Gründen psychologischer und ästhetischer Natur, den Zyklus von Romances sans Paroles, der eine Art Konzentration der Gesamtentwicklung bedeutet.

Es ist zuerst einfach der Reichtum der Stimmungen, der uns bewegt. Neben den zarten, auf grau gestimmten Tönen der ersten Ariettes oubliées,

C'est vers les ramures grises
Le chœur des petites voix

stehen unvermittelt die heftigen bunten Akzente einer Art volkstümlicher „Image d'Epinal":

C'est le chien de Jean de Nivelle.

Paysages Belges umfassen neben dem kräftigen erdenhaften Walcourt, *Briques et tuiles...*

neben dem dunklen unheimlichen Charleroi,

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont

die weichen Herbstfarben von

La fuite est verdâtre et rose
Des collines et des rampes...

und das ganz in Licht gelöste träumerische Malines:

Sous vos cieux à peine irisés.

Die Gegensätzlichkeit dieser Stimmungen wird uns dann stärker bewusst am Schwanken des Erregungszustandes. Auf die dämmernde Versunkenheit von

Il pleure dans mon cœur

folgt die wilde, ungebändigte Erregung von

Tournez, tournez chevaux de bois . . .
Dansons la gigue[1]).

[1]) Es sind hier nur die eigentlichen konstitutiven Elemente von R. s. P. herausgegriffen. Birds in the Night, das Gegenstück von Bonne Chanson, ist ein Werk für sich, in Struktur und Rhythmus noch an Bonne Chanson gebunden.

Digitized by Google

Dem stürmisch Bewegten dieser Einstellung kommt ein besonderer lyrischer Klang entgegen. Denn „Romances sans Paroles" sind wirklich „Lieder ohne Worte". Das Wort allein scheint das Vibrieren entgegengesetzter innerer Kräfte nicht fassen zu können. Es weist über sich hinaus, zu Zuständen, die sich ihm entziehen, die jenseits, im Bereich der Musik liegen:

L'ariette hélas de toutes lyres.

Schwanken der Stimmung aber und über das Wort hinaus gespannter lyrischer Klang gehen zurück auf die Einheit einer starken innern Spannung. Zwischen entgegengesetzten Wesenspolen entsteht jenes Strömen, jene geheime Bewegtheit, die wir als innern Rhythmus empfinden, als innern Rhythmus, den wir vorläufig als ganz weiten Begriff, unabhängig von der Beziehung zum äussern, metrisch messbaren Rhythmus, fassen.

Dieses an sich unmessbare dynamische Moment soll uns zum Schlüssel werden, um in die Grundvorgänge der Verlaineschen Lyrik einzudringen. Denn die innere Bewegung bildet sich auf irgendeinem Wege ab in der äussern. Und so haben wir im Bewegungsmotiv – Bewegungsmotiv im weitesten Sinne gefasst, vom Verb getragen oder von einem einzelnen Bild, oder als strukturelle Grundlage eines ganzen Gedichtes, eines ganzen Zyklus zu erschliessen – das Symptom, das äussere Zeichen für den intuitiv empfundenen innern Rhythmus.

Digitized by Google

Der Rhythmus des Erlebens

Wir wählen zur Analyse innerlich stark bewegte Gedichte, indem wir uns zunächst rein von gefühlsmässigen Kriterien leiten lassen.

Chanson d'automne[1])

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure ;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

Wir gehen vorerst vom Bewegungsmotiv aus und suchen von dort aus das seelische Moment und das Erleben der äussern Welt, zu dem es in Beziehung steht, zu erfassen. Wir lösen das Bewegungsmotiv in seine einzelnen Inhalte auf und finden etwa

ein Gehen: *je m'en vais*
getrieben von etwas: *au vent mauvais qui m'emporte*
ohne Richtung: *deça, delà, pareil à la feuille morte.*

[1]) *P. S.*, S. 33.

Digitized by Google

Es ist ein Zustand, der passiv erlitten wird. Das Gehen wird zum Dahintreiben unter dem Impuls einer fremden Kraft.

Wir müssen nun feststellen, aus welcher Quelle bei dieser scheinbaren Passivität die Bewegung entspringt. Wir suchen zuerst, welcher Natur die treibende Kraft, welcher Natur vent mauvais ist. Wir spüren, dass das Epitheton mauvais, das durch seine Stellung im Vers stark herausgehoben ist, einer andern Reihe von psychischen Inhalten entnommen ist als vent. Es gehört nicht in die Reihe der Natureindrücke, sondern in die der innern Werte. Es deutet auf einen Vergleich, der latent geblieben ist.

Wir können nun für mauvais eine bestimmte Bedeutung bei Verlaine erschliessen. Wir finden mauvais im Gegensatz zu serein und in Beziehung zum Faune in

Un vieux faune de terre cuite
Rit au centre des boulingrins,
Présageant sans doute une suite
Mauvaise à ces instants sereins...[1])

Mauvaise Chanson[2]) im Gegensatz zu Bonne Chanson, als eventueller Titel von Birds in the Night, die, die Erinnerung des Vergangenen weckend, durch „en ces mois néfastes" ihr Gepräge erhalten. Mauvaise Etoile als travestierter Titel von Poèmes Saturniens, abgestimmt auf Poètes Maudits. Wenn wir zugleich die Widmung der Poèmes Saturniens heranziehen – die Saturniens sind synonym mit Poètes Maudits – können wir diese Nuance von mauvais annähern an Influence maligne.

Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne
Par la logique d'une influence maligne.

Mauvais hat also Beziehungen assoziativer Natur zu maudit, zu maligne und jedenfalls zum Begriff des Faune, der derartige Einflüsse mythisch verkörpert. Es hat Beziehung zum Dämonischen. In diesem Sinne wird nun auch vent durch mauvais umgeprägt und von mitschwingenden assoziativen Elementen durchdrungen. Wir empfinden vent mauvais nicht mehr einfach als Sturm, der die Herbstblätter vor sich hertreibt, sondern als die dämonische Gewalt, die die Seele vor sich hertreibt.

---

[1]) *F. G.*, S. 101.
[2]) Delahaye: *Verlaine*, S. 167.

Digitized by Google

Die Kraft, von der die Bewegung ausgeht und die als fremde Gewalt erscheint, die gleichsam schicksalshaft ausserhalb der Seele liegt, vent mauvais, ist eine Kraft dämonischer Natur der eigenen Seele, die, nach aussen verlegt, im Symbol Gestalt annimmt. Es ist die Kraft, die in Verlaines Entwicklung in den Stürmen von Romances sans Paroles und Sagesse zur Auswirkung gelangen wird. Es ist nicht Zufall, dass Chanson d'Automne, mitten in einer Periode parnassischer Einflüsse, wie eine Vorwegnahme von Romances sans Paroles anmutet[1]). Diese Kraft ist aber noch im Unbewussten gebunden und ihre Wirkung wird dunkel als ein Ansturm fremder Gewalten interpretiert. Sie drückt sich in der Entwicklung vorerst nur in der Assimilation des Baudelaireschen Einflusses, der ihr verwandt ist, aus. Sie ist noch ohne Richtung, ein Zustand, der sich symbolisch ausdrückt in der unherechenbaren Bewegung der Feuille morte.

Aus dem dynamischen Motiv müssen sich nun auch die andern Motive des Gedichtes ableiten lassen. Unter dem Druck dämonischer Kräfte, die ins Unbewusste zurückgedrängt sind, entstehen die seelischen Zustände der Apathie, langueur monotone, und der unbestimmten Angst, suffocant et blême, hinter denen das Gefühl von Tod und Sterben sich birgt, der Ausdruck der Gebundenheit der Lebensenergie. Das Erinnern, in der unbestimmten Form in der es auftritt, ohne dass man weiss, an was es sich heftet, als schmerzliches Gefühl eines Vergangenen gedeutet,

Je me souviens
Des jours anciens,

hat den Sinn einer Ahnung dieser in der Seele ruhenden latenten Gewalten, die ausbrechen könnten. Darum löst der Stundenschlag wie eine Erschütterung aus:

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

---

[1]) Vgl. Delahaye: *Verlaine*, S. 30 u. S. 377.

Digitized by Google

Dem seelischen Zustand entspricht das Erleben der äussern Welt. Dem Gefühl des Vergangenen die Empfindung des Vergänglichen – Herbst, dürres Laub. All dies getragen vom Musikhaften, von der schwermütigen Symphonie des Herbstes, die schmerzhaft die tiefsten Schichten des Bewusstseins in Schwingung versetzt:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
.....

*

Wir können in einer folgenden Phase zusammenfassend feststellen, dass die Ausdrücke, die ein Drehen, ein Wirbeln bezeichnen – tourbillonner, tournoyer – stark hervortreten und dass, wo sie nicht unmittelbar zum Ausdruck kommen, doch dieselbe Bewegung in Reigen und Runden sich äussert.

Diese Phase umfasst Fêtes Galantes und greift in veränderter Einstellung auf Romances sans Paroles über. Die Episode von Bonne Chanson wird dabei gleichsam übersprungen. In ihr zeichnen sich Ansätze zu einer andern Bewegungsrichtung, Ansätze zur Vertikalen[1]).

Fêtes Galantes

Die Bewegung in Fêtes Galantes entsteht unmittelbar an tourner, tourbillonner oder einfach als Bewegung von Runden und Reigen in:

Le Faune

Un vieux faune de terre cuite
Rit au centre des boulingrins
Présageant sans doute une suite
Mauvaise à ces instants sereins,

Qui m'ont conduit et t'ont conduite
Mélancoliques pèlerins
Jusqu'à cette heure dont la fuite
Tournoie au son des tambourins[2]).

[1]) Vgl. ff., S. 31 u. S. 44.
[2]) *F. G.*, S. 101.

Digitized by Google

Mandoline

. . . . . .

Leurs courtes vestes de soie,
Leurs longues robes à queues,
Leur élégance, leur joie
Et leurs molles ombres bleues
Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise
Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise[1]).

Colombine

. . . . . .

Tout ce monde va,
Rit, chante
Et danse devant
Une belle enfant
Méchante.

. . . . . .

– Eux ils vont toujours!
Fatidique cours
Des astres,
Oh! dis moi vers quels
Mornes ou cruels
Désastres[2]).

. . . . . .

Eine aussergewöhnliche Verwendung erfährt tournoyer in L'Amour par terre[3]):

. . . . . *le marbre*
Au souffle du matin tournoie épars.

Die Bewegung wird über den Augenblick des Sturzes hinaus auf das gestürzte Bild übertragen. Sie ist dann verhüllt wieder aufgenommen im unruhigen Hin und Her der Gedanken,

...et des pensers mélancoliques vont
Et viennent dans mon rêve...

---

[1]) *F. G.*, S. 102.
[2]) *F. G.*, S. 109.
[3]) *F. G.*, S. 111.

Digitized by Google

– und noch einmal im ungewissen Flug des Schmetterlings, der sich in den zerstreuten Augen, die ihm folgen, spiegelt:

..... bien que ton œil frivole
S'amuse au papillon de pourpre et d'or qui vole
Au-dessus des débris dont l'allée est jonchée.

Wir dürfen vielleicht in Fêtes Galantes eine in sich geschlossene Einheit sehen, deren Schauplatz, der Wirklichkeit enthoben, ein geisterhaftes Versailles ist, versenkt in den geheimnisvollen Raum, in das „erlesene Land" der Seele,

Votre âme est un paysage choisi[1]),

und deren strukturellen Mittelpunkt die Faungestalt bildet, um die sich rastlos die Runden und Reigen drehen:

Un vieux faune de terre cuite
Rit au centre des boulingrins...

Jenseits des Reigens, dem die beiden Pilgrime der Liebe, die mélancoliques pèlerins, angehören, wirbelt der geisterhafte Doppelreigen der Stunden, in dem das Ganze lautlos mitgerissen wird,

Présageant sans doute une suite
Mauvaise à ces instants sereins

Qui m'ont conduit et t'ont conduite,
Mélancoliques pèlerins,
Jusqu'à cette heure dont la fuite
Tournoie au son des tambourins.

Die Einzelbewegung wird so von der Bewegung eines Ganzen aufgenommen. Sie fügt sich rhythmisch in das Kreisen des Alls, in einem einzigen Bewegungsimpuls, der sich nach aussen überträgt durch das atemlose strukturelle Gefüge, mit dem wiederholten Übergreifen der syntaktischen Konstruktion auf den folgenden Vers und dem Übergang der retardierenden Vergangenheitsformen des Verbs, in die freie Entfaltung des Präsens.

Wir haben die Faungestalt schon oben in Beziehung gebracht zu einer besonderen Bedeutungsnuance von mauvais. Wir haben sie als Verkörperung der Erdgebundenheit und der naturhaft ungebändigten Triebe gedeutet, die nicht zufällig gewählt sein kann,

[1]) *F. G.*, S. 83.

Digitized by Google

sondern psychologisch determiniert ist – eine Äusserung der dunklen dämonischen Wesenskomponente.

Wenn wir nun diesen Zustand seelisch deuten, so können wir das Bewegungsmotiv von Fêtes Galantes fassen als ein Gravitieren der seelischen Energie um ein Zentrum dämonischer Natur. Diese Bewegung verläuft in sich selbst. Sie ist noch wie in Chanson d'Automne ohne Ausweg nach aussen. Durch diese einseitige Gebundenheit an die dunkle Erdkraft, diesen einen Pol der Seele, ohne Kontakt mit dem Überindividuellen, entsteht statt des lebendigen Strömens, das als eigentliches Lebensgefühl empfunden wird, der Zustand des Unwirklichen, der verhüllt ein Gefühl des Todes in sich birgt. Dieses Todesgefühl äussert sich als Gefühl der Vergänglichkeit, der Hinfälligkeit alles Seins, das als dunkler Unterton unter der scheinbaren Lebensfreude von Fêtes Galantes schwingt – als dunkler Unterton, der im Vorspiel anklingt,

Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur[1]),

der im Faune mitschwingt als Ahnung eines Ungewissen, dem die Stunden in unheimlicher Flucht entgegenjagen und der im schwermütigen Finale vollends zum Ausdruck kommt,

– Te souvient-il de notre extase ancienne?
– Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souvienne?

– Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom?
Toujours vois-tu mon âme en rêve? – Non.

– Ah! les beaux jours de bonheur indicible
Où nous joignions nos bouches! – C'est possible.

– Qu'il était bleu le ciel et grand l'espoir!
– L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir[2]).

Wir sind damit plötzlich in eine tiefere Schicht des Geschehens gelangt. Das Liebeserleben, das an der Oberfläche zu dominieren scheint, ist ohne Wirklichkeit. Es ist nur Fiktion, nur Vorwand, um die Gefühle der Vergänglichkeit zum Klingen zu bringen. Unter diesem fiktiven Erleben aber drückt sich das eigentliche Grunderlebnis aus:

---

[1]) *F. G.*, S. 83.
[2]) *F. G.*, S. 114.

Digitized by Google

L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Der Himmel, das Abbild einer andern psychologischen Möglichkeit, ist dunkel[1]), ohne Licht, ohne Wirksamkeit. Die Hoffnung, der Ausdruck einer verbindenden Kraft zwischen Erde und Himmel, zwischen Gebundenheit und Gelöstheit, hat sich verflüchtigt, d. h. in der Wirklichkeit des psychologischen Geschehens, sie hat sich noch gar nicht entwickelt. Die grands jets d'eau sveltes[2]), jene Ansätze zu einer Vertikalbewegung, die das Erdgebundene durchbricht, sind erstarrt. Ohne ihr geheimes Leben sind die einst lichtdurchflimmerten Mondscheingärten nur noch un vieux parc solitaire et glaçé. Einsamkeit und Erstarrung begleiten den Zustand der Gebundenheit, aus dem die Seele sich noch nicht lösen kann. Die Seele hat versagt, gespalten in Kräfte, die sich passiv treiben lassen vom Impuls des Augenblicks – mélancoliques pèlerins. Wir fühlen ihr Leben im Finale völlig aufgesogen von einem schweren eisigen Schweigen:

Et la nuit seule entendit leurs paroles.

Von dieser Stimmung des Unwirklichen aus wird nun auch die Projektion in die Welt Watteaus bestimmt, in eine Welt, die das Gepräge des Vergehenden trägt, die nicht von einem eigentlichen Lebensimpuls getragen ist. Ihre Lebenskraft gibt sich aus in einem spielerischen Gestalten der Möglichkeiten und erschöpft sich in der unendlichen Überfeinerung der Lebensformen. Alles Naturhafte erfährt eine Ablenkung nach dem Künstlichen hin. Das Naturempfinden knüpft sich an Garten und Park, an das Erwählte, Erlesene. Das Licht wird vor allem im Schimmern und Spielen auf Stoffen erlebt, nicht als raumdurchflutendes Licht. Es wird in diesem Spielen aufgelöst, differenziert. Alles Richtungen, die der Richtung des Erlebens entsprechen, die in Verlaine wirksam ist.

Romances sans Paroles

Die in sich verlaufende Bewegung von Fêtes Galantes greift nun, ohne Bonne Chanson zu berühren, auf die Phase von Romances sans Paroles über. Aber in einer veränderten Einstellung. Der Wirbel von Fêtes Galantes ist zum Taumel geworden, zum betäubenden Drehen des Karussells,

[1]) Wir müssen in der Folge auf die Bedeutung von noir zurückkommen.
[2]) *Clair de lune*, S. 83.

Digitized by Google

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,

das durch die beharrliche Wiederholung von tournez, tournez und durch die Steigerung,

Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois

zum dämonischen Zwang wird.

Daneben bildet sich in Paysages Belges eine neue Bewegungsform heraus, die nach vorwärts verläuft, die rastlose Bewegung des Wandernden, des Passant, die hinter dem Gleiten der Ebenen, der Horizonte sich birgt. Mit dem ersten Motiv durch das Moment der ziehenden Unrast verbunden, führt sie durch die Richtung, in der sie sich orientiert, schon leise darüber hinaus.

Wir müssen beide Bewegungsformen in die Seele des Erlebenden zurücknehmen und versuchen, den seelischen Zustand, den sie ausdrücken, aufzulösen.

Die Bedeutung von Chevaux de bois[1]) erschliesst sich uns unmittelbar aus der Folge chevaux de leur cœur, chevaux de leur âme,

Tournez, tournez, chevaux de leur cœur,
. . . . . .
Et dépêchez, chevaux de leur âme.

Wir müssen den latenten Vergleich ausführen und zu cœur, âme aus der Reihe der psychischen Inhalte die entsprechenden désirs, instincts etwa ergänzen. Es ist, nach aussen empfunden, das unruhige Wünschen von amant, amante, das Ungebändigte all dieser zufällig durcheinander geworfenen Existenzen, die Scherzostimmung der foire – nach innen zurückgenommen, ein triebhaftes Element, das sich im Zustand des Verirrtseins befindet, statt eigener Führung einem dämonischen Zwang, einem sinnlos betäubenden Wirbel unterworfen. Daneben aber äussert sich ein leises Abstandnehmen, ein Sichloslösen vom Zwanghaften, auf das wir in der Folge zurückkommen müssen. Das Sichtreibenlassen wird vorerst subjektiv, schon leise ablehnend, als cirque bête empfunden,

C'est ravissant comme ça vous soûle
D'aller ainsi dans ce cirque bête!

[1]) *Paysages Belges*, S. 173.

Digitized by Google

Neben der in sich gebundenen Bewegung von Chevaux de bois bildet sich nun jene andere Bewegungsform heraus, die nach vorwärts verläuft. Der seelische Strom ändert die Richtung. Die Träger der Bewegung sind eigentlich die Wandernden. Aber ihre Gestalten sind kaum andeutungsweise umrissen in den Bons juifs errants von Walcourt, dem Du und Ich von Bruxelles II und dem unpersönlichen Passant von Charleroi. Sie sind gleichsam depersonalisiert, nur die orientierenden Zentren. Die Bewegung überträgt sich von ihnen weg auf das Gleiten der Horizonte. So fühlen wir sie Charleroi[1]) durchfluten. Sie geht aus vom Hauptmotiv einer immanenten Erregtheit:

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont...

Von dort wird gleichsam die Luft zum Schwingen gebracht. Ihre Vibration vermittelt sich uns indirekt durch das auditive Moment, durch das Sausen des Windes über der Ebene,

Le vent profond
Pleure, on veut croire...

und durch das Pfeifen des windgepeitschten Haferfeldes,

L'avoine siffle...

dann durch die Sensation der Berührung, durch das Vorbeistreifen der Äste:

Un buisson gifle
L'œil au passant...

Die Bewegung greift nun über auf das Stadtbild, das sich stufenweise aufrollt – Vororte und flammende Hochöfen am Horizont,

Plutôt des bouges
Que des maisons.
Quels horizons
De forges rouges!

das Netz der Bahnen, das sich um die Stadt zusammenzieht, die man fühlt, ehe man sie sieht:

On sent donc quoi?
Des gares tonnent
Les yeux s'étonnent
Où Charleroi?

[1]) *Paysages Belges*, S. 168.

Digitized by Google

In diese Bewegtheit wird nun das ganze Wesen gleichsam hineingerissen. Es wird aufgesogen vom sausenden Getriebe der Industriequartiere:

Parfums sinistres!
Qu'est-ce que c'est?
Quoi bruissait
Comme des sistres?

Sites brutaux?
Oh! votre haleine,
Sueur humaine,
Cri des métaux!

Der gesteigerte Rhythmus ist vom auditiven Moment getragen, von der Melodie des Sausens und Knirschens, die sich formal überträgt durch die *s – i – ist – iss* - Gruppen und die begleitenden, damit verwobenen *esk – k – kri* - Gruppen[1]). Auf diesem Höhepunkt der Intensität bricht die Bewegungswelle ab. Die undifferenzierte Bewegtheit des Hauptmotivs setzt wieder ein:

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire.

Dieselbe ziehende Bewegung in

La fuite est verdâtre et rose
Des collines et des rampes...[2])

und dasselbe grosse Sichaufrollen der Horizonte in Malines[3])

Comme les arbres des féeries
Des frênes, vagues frondaisons,
Echelonnent mille horizons
A ce Sahara de prairies,
Trèfle, luzerne et blanç gazons.

In beiden Gedichten das Gleiten des Zuges, das in die Landschaft verlegt ist.

---

[1]) Vgl. ff., S. 79.
[2]) *Bruxelles I.*, S. 170.
[3]) *Paysages Belges*, S. 175.

Digitized by Google

Der neue dynamische Zustand äussert sich in den Gefühlen der Weite und Unendlichkeit, die das Grunderlebnis von Paysages Belges sind. Vorerst gleichsam peripher erlebt, birgt sich in den Visionen unendlicher Ebenen und Horizonte schon das Gefühl für kosmische Rhythmen.

Sie kündigen sich leise an in dem eigentümlichen Kontrast von Chevaux de bois, wo unvermittelt aus dem Getriebe der foire das Bild der grossen, tiefen, dunkeln Nacht erwächst:

Tournez, tournez! le ciel en velours
D'astres en or se vêt lentement...

Die fast banalen, der Stimmung der foire entnommenen Farbenwerte, velours – or, werden völlig umgewertet durch lentement, das, durch seine Stellung im Vers stark betont, der unruhigen Bewegtheit von tournez, tournez entgegensteht und rhythmisch einen plötzlichen Umschlag bewirkt. Über den ruhelosen, zerrissenen Rhythmen der Erde schwingt der stille, ewige Rhythmus der Sterne. Die dämonische Erregtheit von Chevaux de bois und Charleroi richtet sich und setzt sich um. In den tiefen Schichten der Seele ist ein Neues zum Schwingen gekommen, ein kosmisches Gefühl, das sich rhythmisch übertragen hat.

Vor den Zyklus von Paysages Belges tritt ein Gedicht, von dem, trotzdem sich unmittelbar kein eigentliches Bewegungsmotiv erschliessen lässt, doch eine starke Bewegtheit ausgeht, die ganz nach innen versenkt erscheint.

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi! nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.

Digitized by Google

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine![1])

Die Seele ist einem Geschehen überlassen, das nicht von ihr selbst, sondern von einer ausserpersönlichen Macht: il – es auszugehen scheint:

Il pleure dans mon cœur.
Es weint in meinem Herzen.

Dieser Zustand der Passivität ist vielleicht aus einem leisen Zeichen zu deuten,

Sans amour et sans haine.

Die im Bewusstsein verneinten amour, haine müssen irgendwo positiv vorhanden sein. Aber sie können sich, weil sie ins Unbewusste verdrängt sind, nur mit negativem Vorzeichen durchsetzen. Die Seele ist einem verborgenen Kampf von Kräften, Kräften der Liebe, Kräften des Hasses, die sich gegenseitig immobilisieren, passiv ausgeliefert. Dieser Zustand wird vorerst als schicksalhaftes Geschehen empfunden,

Il pleure dans mon cœur

und tritt dann, Gestalt geworden, als langueur ins Bewusstsein,

Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

Aus ihm entsteht die Reihe der unter sich verbundenen negativen Gefühle – das Gefühl der Leere des Herzens, das von nichts erfüllt werden kann,

Pour un cœur qui s'ennuie
.....
.....
Dans ce cœur qui s'écœure.

und das Gefühl der Grundlosigkeit alles Geschehens, das zuerst als Grundlosigkeit des eigenen Leidgefühls interpretiert wird,

Il pleure sans raison
.....
.....
Ce deuil est sans raison.

[1]) *R. s. P.*, S. 155.

Digitized by Google

und das sich dann zur tiefen, unabweisbaren seelischen Not ausdehnt:

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine!

Aus dem Zustand der Erstarrung erschliesst sich uns aber nicht die ganze Welt des Gedichtes. Ein Wesenhaftes würde sich uns entziehen, die starke musikhafte Erregung, die nicht anders als aus der Verbundenheit mit dem Strömenden, Bewegten entstehen kann. Wohl sind aus jenem Zustand die Inhalte erwachsen mit dem Grundgefühl der Sinnlosigkeit alles Geschehens. Aber diese Inhalte müssen schon in einer Verwandlung begriffen sein. In den tiefen Schichten der Seele muss eine Lockerung der Spannung eingetreten sein, und die entstehende Bewegung infiltriert die obern Schichten als auditive Erregung:

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie,
O le chant de la pluie!

Das Symptom dieser Infiltration ist die syntaktische Durchdringung, durch die die Neubildung il pleure entsteht – die Durchdringung von pleurer durch il pleut – eines seelischen Geschehens durch das Geschehen der äussern Welt.

So wird gleichsam das Unbewegte einer obern Schicht durch das Bewegte einer tieferen Schicht hindurch empfunden. Ein Strömen entsteht, das die Erstarrung der einseitig gebundenen negativen Gefühle durchdringt. Sie lösen – erlösen sich im leisen Weinen nach innen. Wir fühlen sie durch das il pleure dans mon cœur wie durch Regenschleier hindurch. Das Gefühl der Weichheit: doux, bruit doux de la pluie dämpft sie ab. Die unbewusste Erregung durchdringt und verwandelt die bewussten Inhalte.

*

Wir müssen hier, wo der Lebensstrom seine Ufer tief einzugraben beginnt und neue Erlebnistiefen erschlossen sind, die Beziehung zum psychologischen Geschehen herstellen.

Digitized by Google

Erstarrung und Taumel, Il pleure dans mon cœur und Paysages Belges, entspringen demselben seelischen Zustand. Es ist in ihnen dieselbe tiefe Erregtheit, das Zeichen des nahenden Sturmes. Diese Erregtheit ist bedingt durch zwei Faktoren, durch den unglücklichen Ausgang der Ehe Verlaines und durch seine Beziehung zu Rimbaud, die durch das Ineinandergreifen von Ursache und Wirkung eng verwoben sind.

Das Motiv der erstorbenen Liebe taucht mehrfach verhüllt auf. So wird in Gigue[1]), der Londoner Impression, deren Bewegungsmotiv dem der Chevaux de bois verwandt ist, diese Ursache des Taumels an die Oberfläche geworfen:

Depuis qu'elle est morte à mon cœur.

In dem damit verbundenen

O la rivière dans la rue...[2])

ist das Gefühl des Todes und der Hoffnungslosigkeit in das Erleben der äussern Welt projiziert:

..... *en sorte*
Que l'eau jaune comme une morte
Dévale ample et sans nuls espoirs
De rien refléter que la brume...

Das Erlebnis Verlaines kommt unmittelbar, ohne unbewusste Übertragung ins Symbol, zum Austrag in Child Wife[3]) und in Birds in the Night[4]). Aus einem Bewegungsmotiv von Birds in the Night, das wie zufällig anklingt, erschliesst sich uns die Bedeutung dieses unglücklichen Liebeserlebens:

Par instants je suis le pauvre navire
Qui court démâté parmi la tempête,
Et ne voyant pas Nôtre-Dame luire
Pour l'engouffrement en priant s'apprête[5]).

Zum ersten Mal taucht hier das Motiv des vom Sturm dem Schiffbruch zugetriebenen Schiffes auf. Es ist nach rückwärts verbunden mit dem Motiv der vom Sturm getriebenen Blätter und der fremden

[1]) *R. s. P.*, S. 184.
[2]) *R. s. P.*, S. 186.
[3]) *R. s. P.*, S. 187.
[4]) *R. s. P.*, S. 177.
[5]) *R. s. P.*, S. 181.

Digitized by Google

Impulsen gehorchenden dämonischen Runden von Fêtes Galantes und Romances sans Paroles und leitet nach vorwärts zu dem cœur naufragé der Krisis von Sagesse über.

Die andere Unterströmung von Romances sans Paroles geht von Rimbaud aus. Rimbaud ist die treibende Kraft gleichsam, der Impuls, der hinter der latenten Unruhe von Romances sans Paroles steht. Er ist der Dämon und Führer, der die Seele, die ihre Eigenbewegung noch nicht finden konnte, die „pauvre âme", weggeführt hat aus dem Watteaupark, in dem sich geisterhaftes Leben im unwirklichen Licht des Mondes regte, weggeführt auch aus dem engen Kreis von Bonne chanson,

Le foyer, la lueur étroite de la lampe,

der sie nicht in ihrer ganzen Spannweite fassen konnte und ihr neue Weiten erschlossen hat, neue seelische Wirklichkeiten. Aus der Beziehung zu Rimbaud wächst die beginnende Befreiung. Die innere Spannung, die, versenkt in Il pleure dans mon cœur, in Bewegung umgesetzt, in Paysages Belges erscheint, muss darüber hinaus zu einer Krisis führen. Aus Unrast und Suchen entwickelt sich am Kontakt mit den schöpferischen Kräften der Tiefe die Sehnsucht nach dem Unendlichen. Die Ebenen der Paysages Belges dehnen sich, über die ungebunden der Strom von Licht und Luft der Wirklichkeit flutet. Der reinste Niederschlag dieser Beziehung aber, Art poétique, wird uns über Romances sans Paroles hinaus zum Dialogue de l'âme führen.

*

Ehe wir diese Beziehung aufnehmen, müssen wir dem Verzucken der Rhythmen von Romances sans Paroles folgen vor jenen Mauern, die sich plötzlich ihrem ungehemmten Fluten entgegenstellen.

Quels rêves épouvantés,
Vous, grands murs blancs![1])

Wir finden den Ausdruck dieses Erlebens – das Ausklingen einer vergehenden Strömung und das Sicheinzeichnen einer werdenden neuen in Cellulairement, jener Gedichtsammlung aus der Gefängniszeit, die nicht veröffentlicht wurde und die sich in der Folge verteilte auf: Sagesse, Parallèlement, Jadis et Naguère[2]).

[1]) *Parallèlement*, S. 153.

[2]) Dupuy: *Etude critique sur le texte d'un Ms. de Paul Verlaine.* Revue d'Hist. litt. de la France, 1913, S. 489.

Digitized by Google

Die Katastrophe von Brüssel hat jäh alle äussere Bewegung unterbrochen und sie nach innen zurückgedrängt. Zwei Gedichte aus den ersten Tagen der Haft, Impression fausse und Autre[1]), stehen gleichsam noch unmittelbar in Beziehung zu Chevaux de bois. Es liegt kaum ein Jahr zwischen ihnen (August 1872 bis Juli 1873). Die Bewegung von Tournez, tournez... hat sich in das Motiv von Dame souris trotte, in das Motiv des quälenden Gedankens, der nicht schlafen lässt, hineingezogen:

Dame souris trotte
Noire dans le gris du soir,
Dame souris trotte
Grise dans le noir.
.....
Dame souris trotte
Rose dans les rayons bleus –

das leise Betäubende der Wiederholung setzt sich in die Nebenmotive fort:

Dormez, les bons prisonniers,
.....
Faut que vous dormiez, etc.

Das zarte Farbenspiel

Noire dans le gris du soir...
Grise dans le noir...
Rose dans les rayons bleus...

täuscht uns in diesem Gedicht über die innere Unruhe dieses Zustandes hinweg, aber in

La cour se fleurit de soucis
Comme le front
De tous ceux-ci
Qui vont en rond

ist nun geradezu das Halluzinierende von Tournez, tournez... selbst wiederholt und plötzlich in eine andere Ebene der Wirklichkeit gerückt:

Tournez .....
.....
Tournez bien la
Meule au destin;

[1]) *Parallèlement*, S. 148, 150.

Digitized by Google

Vaincu risible de la loi,
Mouds à ton tour
Ton cœur, ta foi
Et ton amour![1])

Hinter dem sinnlosen Drehen von einst ist das Schicksal aufgestanden. Es hat die wilde ungebändigte Bewegung eingespannt in seine Drehmühle – la meule au destin:

Ils vont! et leurs pauvres souliers
Font un bruit sec –

cirque bête hat sich zu cirque effaré gesteigert. Denn das Karussell ist zur tragischen menschlichen Wirklichkeit geworden. Verlaine ist nicht mehr der Zuschauer, der die Bewegung als ausserhalb seiner selbst liegend empfindet. Er ist der vaincu risible de la loi. Er ist selber in die verstörte Bewegung hineingerissen worden:

J'en suis de ce cirque effaré...

Später in Mons dringt das Motiv der Betäubung, losgelöst von der unmittelbaren Bewegung und ins Auditive übertragen, noch einmal durch in Réversibilité[2]):

Entends les pompes qui font
Le cri des chats.
Des sifflets viennent et vont
Comme en pourchas.

Sie setzt sich in die Ebene des Formalen fort in der bedrückenden Monotonie des Refrains:

Les Déjàs sont les Encors!
Les Jamais sont les Toujours!

der auf sich selber zurückkehrt in

Les Toujours sont les Jamais!
Les Encors sont les Déjàs!

Unrast und Betäubung leiten uns hinüber zu der Gruppe von:

L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable[3]).

---

[1]) Diese zentrale Strophe, die das Gedicht eigentlich zusammenhält, ist nicht gleichzeitig mit den übrigen entstanden. Sie ist etwas später hinzugefügt worden. Vgl. Dupuy, S. 491.

[2]) *P.*, S. 152.

[3]) *L'espoir luit...* war ursprünglich als *Eté* mit *Printemps*, *Automne*, *Hiver* zusammen zu einer Sonnetreihe verbunden, die sich in ihrer ersten Fassung in

Digitized by Google

Wir müssen, um das Motiv der aufleuchtenden Hoffnung zu verstehen, zuerst diese dunkle Grundstimmung ausschöpfen. Unrast ist in dem wirren Flug der Wespe,

Que crains-tu de la guêpe ivre de son vol fou?[1])

Unrast im schmerzhaften Widerhallen von Schritten im überreizten Gehirn:

... c'est étonnant[2]) *comme les pas de femme*
Résonnent au cerveau des pauvres malheureux.

Beide Motive sind die Übertragung eines quälenden Gedankens nach aussen, die Halluzination gleichsam der Vergangenheit, der zerstörten Beziehung zu seiner Frau, die wir deutlich an einem andern Gedicht aus derselben Phase ablesen können:

Tout mon passé, disons tout mon remord
Ricane à travers ma lucarne[3]).

Viel ausgesprochener noch als in

Dormez, les bons prisonniers
Faut que vous dormiez

soll diese quälende Auseinandersetzung mit dem Vergangenen durch die Flucht in Schlaf und Vergessen betäubt werden:

Pauvre âme pâle, au moins cette eau du puits glacé,
Bois-là. Puis dors après. Allons, tu vois, je reste,
Et je dorloterai les rêves de ta sieste,
Et tu chantonneras comme un enfant bercé.

Wir fühlen, wie das Überreizte dieser Flucht bis in die ungleich zerrissenen syntaktischen Rhythmen, die sich fast in Prosa auflösen, nachzittert. In dem verzweifelten Ausbruch von Sonnet boiteux[4]) wird das Dunkel noch tiefer:

---

einem Brief an *Lepelletier von Mons* (*fin 1873, Correspondance*, S. 127) findet, unter dem Titel *Mon Almanach pour 1874*. Im Ms. von *Cellulairement* trägt sie den Titel *Almanach pour l'année passée. Printemps* ist in der Folge eingefügt worden in *S.*, S. 279, *Eté* in *S.*, S. 269, *Automne* als *Vendanges* in *J. et N.*, S. 321, *Hiver* als *Sonnet boiteux* in *J. et N.*, S. 308.

[1]) Vgl. auch den zuckenden Flug der Möve in

Je ne sais pourquoi
Mon esprit amer
D'une aile inquiète et folle, vole sur la mer. S., S. 274.

[2]) I. Fassung: C'est affreux...

[3]) Un Pouacre: *J. et N.*, S. 391.

[4]) *J. et N.*, S. 308.

Digitized by Google

Ah! vraiment c'est trop triste, ah! vraiment ça finit trop mal,
Il n'est pas permis d'être à ce point infortuné.
Ah! vraiment, c'est trop la mort du naïf animal
Qui voit tout son sang couler sous son regard fané.

In eine düstere Vision von London transponiert, steigert sich die zerstörte Vergangenheit gleichsam zum Cauchemar, zu einem wilden Delirium von Lärm und Bewegung:

Londres fume et crie. O quelle ville de la Bible!
Le gaz flambe et nage et les enseignes sont vermeilles
Et les maisons, dans leur ratatinement terrible,
Epouvantent comme un sénat de petites vieilles.

Tout l'affreux passé saute, piaule, miaule et glapit
Dans le brouillard rose et jaune et sale des sohos
Avec des indeeds! et des all rights! et des haôs!

Die Flucht in Schlaf und Betäubung führt vollends zum Versinken in den Dämmerzustand, in eine Traumwelt der Seele:

Les choses qui chantent dans la tête
Alors que la mémoire est absente,
Ecoutez! c'est notre sang qui chante...
O musique lointaine et discrète!

Ecoutez! c'est notre sang qui pleure,
Alors que notre âme s'est enfuie...[1])

Dort in jener Traumwelt zittert die Bewegung im Unwirklichen aus:

Chantez, pleurez! Chassez la mémoire
Et chassez l'âme, et jusqu'aux ténèbres
Magnétisez nos pauvres vertèbres.

Im Dämmerzustand entfaltet sich auch die Ville de rêve von Kaléidoscope[2]):

Dans une rue, au cœur d'une ville de rêve,
Ce sera comme quand on a déjà vécu:
Un instant à la fois très vague et très aigu...
. . . . . .
Les choses seront plus les mêmes qu'autrefois
. . . . . .

[1]) *J. et N.*, S. 321.
[2]) *J. et N.*, S. 303.

Digitized by Google

Ce sera comme quand on rêve et qu'on s'éveille,
Et que l'on se rendort, et que l'on rêve encor
De la même féerie et du même décor
L'été, dans l'herbe, au bruit moiré d'un vol d'abeilles[1]).

Es ist, als ob, der Unrast der Bewegung zugleich und der Dämmerung des Traumes entzogen, im Lichtmotiv von Eté ein Neues sich vorbereitete, etwas, das über das Gehetztsein von der Vergangenheit hinausführen kann. Das Aufleuchten der Hoffnung,

L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable
.....
.....
..... *l'espoir luit comme un caillou dans un creux,*

das aus dem Lichterlebnis

Vois, le soleil toujours poudroie à quelque trou

gestaltet ist, schlägt die Brücke zu dem eigentümlich intensiven Lichterlebnis von Réversibilité[2]):

Vois s'allumer les Saluts
Du fond d'un trou.

Es ist, als ob ein inneres verborgenes Licht, Abbild jenes schmalen Strahls, der durch das Fenster einfallen kann,

..... *ce rayon sombre et coi*
Qui glissait lentement en teintes apaisées[3])

sich sammelte in einen leuchtenden Punkt, der sich gleichsam zum Stern verdichtet in:

Du fond du grabat
As-tu vu l'étoile[4])

Der Stern aber, der sich verwandelt in dem finalen

Regarde au-dessus...
„Est-ce Vous, Jésus?"

hat Beziehung zu Gott. Alle Bewegung scheint sich in geheimer Konzentration zu Licht zu verdichten, das sich dann, als Firmament empfunden, im Augenblick einer innern Entscheidung wiederum in Bewegung umsetzen wird, in dem August 1874 entstandenen

---

[1]) Vgl. auch *Images d'un sou. J. et N.*, S. 322.
[2]) *P.*, S. 152.
[3]) *A.*, S. 9.
[4]) *S.*, S. 262.

Digitized by Google

Et que je sens fluer à moi le firmament[1]).

Die Synthese dieser Entwickelung aber finden wir gleichsam vorgebildet in jenen zwei Gedichten, die noch in Brüssel, August 1873[2]), entstanden sind: Un grand sommeil noir und Le ciel est pardessus le toit[3]). Wir fühlen das Leben erloschen im Todesschlaf, der sich auf die Seele senkt:

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:

mit ihr versinken Hoffnung und Begehren. Das Licht erlischt und der Klang verstummt:

Dormez, tout Espoir!
Dormez, toute Envie!

Je ne vois plus rien.
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
O la triste histoire!

Nur eine letzte leise Bewegung lebt noch in diesem Grab:

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau...
Silence, silence!

In Le ciel est... aber fühlen wir den versunkenen Lebensstrom in einer tiefen Erschütterung als Ausruf und als Frage emporbrechen:

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là
Simple et tranquille
.....
.....
– Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse?

---

[1]) *S.*, S. 256.
[2]) Vgl. *Mes Prisons*, S. 413 und Dupuy: *Revue d'Hist. litt. de la France*, S. 492.
[3]) *S.*, S. 272, 273.

Digitized by Google

Es ist die Erschütterung, die in der Entscheidung der Krisis das Grabgewölbe, das Tod und Schlaf auf die Seele gesenkt, durchbricht und in der das Unendliche einströmt:

..... mon âme en moi tressaille toute
.....
..... car voici que s'ébranle la voûte
Où mon cœur creusait son ensevelissement
Et que je sens fluer à moi le firmament[1]).

Wir haben mit dem Motiv des einflutenden Firmamentes das zentrale Motiv des Dialogue de l'âme avec Dieu berührt. Zu diesem Motiv leitet uns nun noch eine andere Strömung, die Strömung von Art poétique[2]), in der sich jene neue Form der Bewegung, die Bewegung von der Erde zum Himmel vorbildet. Ansätze zur Vertikalbewegung tauchten schon in Bonne Chanson auf. In

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament[3])

wird im Erlebnis der Liebe zum erstenmal jene Bewegung vom Himmel zur Erde und von der Erde zum Himmel erfühlt. Sie wird dann hinübergebildet in Lichteindrücke:

..... la lumière est tiède
Et danse, du sol au firmament clair[4]).

Aber diese Bewegung konnte sich nicht durchsetzen. Sie wurde zurückgerissen in die grosse Ruhelosigkeit von Romances sans Paroles. Sie war nur Möglichkeit und Ahnung. Jetzt bricht sie aus den unruhigen Tiefen von Romances sans Paroles selbst[5]):

[1]) *S.*, S. 256.
[2]) *J. et N.*, S. 313.
[3]) *B. Ch.*, S. 127.
[4]) *B. Ch.*, S. 148.
[5]) Das wirkliche Datum der Entstehung von Art Poétique ist nicht sicher zu erkennen. Das Gedicht hat in seiner Gesamteinstellung so starke innere Beziehungen zu Romances sans Paroles, dass man sich fragen muss, ob es diesem Zyklus nicht auch zeitlich nahe steht. Es ist allerdings von Verlaine selbst im Ms. von Cellulairement und in einem Brief (Lettre à Valade 1881. Corresp., S. 264) vom April 1874 datiert. Aber diese Datierung ist schwer zu begreifen. April 1874 fällt in die Gefängniszeit von Mons. Das Gedicht würde

Digitized by Google

Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

---

also jener Phase tiefer Depression angehören, die der religiösen Krise vom August 1874 und Sagesse mit einer nach Innen und Aussen völlig veränderten Einstellung vorausgeht. „En effet la vie de prison n'est pas faite pour vous exciter à un travail intellectuel quelconque. Tu parles de vers – il y a beau temps que cela est, given up and over", schreibt Verlaine in einem Brief an Lepelletier vom 27. März 1874 (Corresp., S. 135), und in Mes Prisons: „Mais, dans la situation d'esprit où je me trouvais, l'ennui profond où je plongeais... le désespoir de n'être pas libre et comme aussi da la honte de me trouver là... tout cela determina en moi une extraordinaire révolution..." (Mes prisons p. 430).

Es ist fast unmöglich, Art poétique, die so ohne alle Schwere erscheint, einzig getragen von der vibrierenden Freude des Gestaltens, in einer Zeit innerer Gelähmtheit und lastenden Druckes zu begreifen. Andererseits frägt sich Van Bever in seinem Kommentar zur Correspondance (S. 98), ob es sich in der „Préface des Vaincus," die Verlaine in einem Brief an Lepelletier (Jehonville, 16. Mai 1873. Corresp., S. 95) als literarisches Projekt erwähnt, um Art poétique handle, ob sie also, ihrer Inspiration nach, zu diesem Zeitpunkt anzusetzen sei. (Les Vaincus war damals als ein Sammelband gedacht, etwa in der Art des spätern Jadis et Naguère.) Wir brauchen nicht unbedingt eine Préface anzunehmen. Jedenfalls aber finden wir in der ganzen Serie der Briefe von April bis Mai 1873 die Äusserungen einer starken innern Aktivität. Neue Gesichtspunkte treten auf, neue Möglichkeiten des Fühlens, neue Formen sind im Werden: „Je fourmille d'idées, de vues nouvelles, de projets vraiment beaux." (An Lepelletier. Jehonville, 16. Mai 1873. Corresp., S. 97.) „Je ne veux plus que l'effort se fasse sentir et en arrive avec de tout autres procédés... à la facilité de Glatigny, sans naturellement sa banalité... Je réfléchis à une réforme, dont la Préface des ‚Vaincus' contiendra la poétique." (An Lepelletier. Jehonville, 23. Mai 1873. Corresp., S. 103.) „Je travaille d'ailleurs beaucoup à des vers dont Vous aurez un de ces jours des fragments et que je crois vraiment nouveaux." (An Blémont. Londres, 30. Mai 1873. Corresp., S. 312.)

Es sind alles Hinweise auf eine besondere schöpferische Spannung, auf Gestaltungsprobleme, wie sie in Art poétique verwirklicht sind. In diesen selben Zeitraum fällt auch ein erneutes Zusammentreffen mit Rimbaud (vgl. Lepelletier: *Paul Verlaine*, S. 324) und Verlaines ausdrückliche Betonung des Rimbaudschen Einflusses auf Romances sans Paroles, gelegentlich der geplanten Widmung. (An Lepelletier. Jehonville, 19. Mai 1873. Corresp., S. 101 und Jehonville, 23. Mai 1873. Corresp., p. 102.) Es liegt nahe, anzunehmen, dass Art poétique, die so ausgesprochen im Zeichen Rimbauds steht, ihrer Inspiration nach in diese Zeit des aktiven Rimbaudschen Einflusses fällt. Diese Auffassung wird von Martino: *Verlaine*, S. 103, 104 und Delahaye: *Verlaine*, S. 381 vertreten.

Wie es sich mit ihrer tatsächlichen Entstehungszeit verhält, ist nicht zu entscheiden. Wir haben allerdings im Ms. von Cellulairement die absichtliche Umdatierung des Dialogue de l'âme aus Symmetriegründen. Die Daten sind also nicht unbedingt zuverlässig. Aber wir haben keinen Gegenbeleg. Wenn wir, einfach gestützt auf die doppelte Reihe innerer Gründe, statt April 1874 April 1873 einsetzen dürften, so würde das Gedicht zwischen Romances sans Pa-

Digitized by Google

In diesem Motiv haben wir vielleicht den reinsten Ausdruck des Rimbaud-Erlebnisses. Es ist das vergeistigte Bild jener Seele, die sich nirgends halten liess, die in ewiger Flucht immer neuen Fernen zustrebte. Das Grosse und Befreiende, das Rimhaud brachte, findet wohl strukturell seinen Ausdruck im Sichaufstauen der Bewegung in den zwei retardierenden Relativsätzen,

Qu'on sent qui fuit .....

und ihrem plötzlichen Sichentfalten in dem übergreifenden

..... d'une âme en allée
Vers d'autres cieux .....

und in der rhythmischen Dehnung durch die mitschwingenden stummen e: „chose envolée", „d'une âme en allée" in Gegensatz zu den hart und kurz ansetzenden: „qu'on", „qui".

Das Erlebnis des Menschen aber ist zugleich das Erlebnis einer neuen lyrischen Möglichkeit, etwas, das über die Grenzen des Ausdrucks hinausstrebt, so wie es im Enjambement die Schranken des Verses durchbricht – la chose envolée – und das hinüberreicht in die Sphäre der Musik,

De la musique avant toute chose –

mit ihrer Möglichkeit im Gegeneinander der Stimmen und Rhythmen den Klang dem Klang zu verbinden und den Traum dem Traum:

Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor![1])

Diese neue lyrische Ausdrucksmöglichkeit ist zugleich ein unmittelbares Einbilden des Erlebens in die Wirklichkeit der äussern Welt. Diese Welt liegt nicht ausserhalb des seelischen Geschehens, sondern dieses Geschehen vollzieht sich in ihr, so wie es sich in der Seele vollzieht:

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

---

roles und das nach der Katastrophe entstandene Le ciel est par-dessus le toit fallen und so einer stark schöpferischen Phase angehören, die seiner Intensität entsprechen würde.

[1]) Wieder mit dem mitschwingenden stummen *e*.

Digitized by Google

Im Bereich von Art poétique und Dialogue de l'âme liegt vielleicht auch jene seltsam herbe, reine, durchsichtig kühle Seelenlandschaft, in der der heisse Traum von Crimen Amoris[1]) verhaucht:

Et c'est la nuit, la nuit bleue aux milles étoiles;
Une campagne évangélique s'étend
Sévère et douce .....

Aus Ansätzen zur horizontalen Bewegung,

..... et, vagues comme des voiles,
Les branches d'arbres ont l'air d'ailes s'agitant.
De froids ruisseaux courent sur un lit de pierre;
Les doux hiboux nagent vaguement dans l'air...

löst sich ungewiss im Auf und Nieder wogender Nebelschleier die Vertikale,

La forme molle au loin monte des collines
Comme un amour encore mal défini,
Et le brouillard qui s'essore des ravines
Semble un effort vers quelque but réuni.

Effort vers quelque but ist vielleicht Richtung zu Gott. Was sich hier leise vorbildet in der Andeutung der Ekstase,

Et tout cela comme un cœur et comme une âme,
Et comme un verbe, et d'un amour virginal,
Adore, s'ouvre en une extase et réclame
Le Dieu clément qui nous gardera du mal

ist das Erlebnis der mystischen Vereinigung mit Gott, das sich im Dialogue, von einem stärkeren Strom getragen, im Symbol des einflutenden Firmamentes inkarniert.

Die motivische Entwicklung, die von Art poétique zu Dialogue de l'âme führt – vielleicht über das seltsame Doppelbild von Crimen Amoris, das gleichsam eine negative und eine positive Möglichkeit ein und desselben Erlebens spiegelt – erschliesst uns die letzte tiefste Bedeutung des Rimbaud-Erlebnisses.

In Rimbauds Une Saison en Enfer, in deren Entstehungszeit (April bis August 1873) vielleicht auch die ursprüngliche Inspiration von Art poétique fallen mag, erscheint diese lose Entwicklung in intensiver Verdichtung, in Alchimie du Verbe gedrängt.

[1]) *J. et N.*, S. 395.

Digitized by Google

Das Motiv der Flucht, des Sichlösens von der Erde, die âme en allée vers d'autres cieux mit ihrer seltsamen Leichtigkeit, finden wir in

Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances:

. . . . . .

Craintes et souffrances
Aux cieux sont parties[1]).

Der Sinn und das Ziel dieser Bewegung, das Aufgehen der Seele in der Gottheit, kommt in dem zentralen

...je vécus, étincelle d'or de la lumière nature...
Elle est retrouvée
Quoi? l'Eternité.
C'est la mer mêlée
Au soleil[2])

zum Ausdruck. Daran anschliessend taucht wieder das Motiv der Flucht auf,

Donc tu te dégages
Des humains suffrages,
Des communs élans!
Tu voles selon...[3])

und noch einmal in

L'heure de la fuite hélas
Sera l'heure du trépas.

Der Umschlag in die Vertikale aber, in der starken Bedeutung einer Richtungsänderung, kommt zum Ausdruck in

...sur la mer que j'aimais comme si elle eut dû me laver d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice[4]),

das über Alchimie du Verbe hinaus, im harten Hin und Her des „Combat spirituel" über Par l'esprit on va à Dieu![5]) zu einer Verwirklichung führt in dem vielleicht finalen, entscheidenden:

Le Paralytique se leva, qui était couché sur le flanc...[6])

---

[1]) *Une Saison en Enfer*, S. 289.
[2]) Fassung von *Illuminations:* La mer allée avec le soleil.
[3]) S. 293.
[4]) S. 295.
[5]) S. 301.
[6]) S. 253.

Digitized by Google

Das Erleben von Une Saison en Enfer ist ein mystisches Erleben, das sich unter dem beständigen mächtigen Druck einer zerstörerischen Gegenkraft zu vollziehen scheint und aus diesem Kampf seine hohe Spannung schöpft. Im Kontakt mit der hohen Spannung Rimbauds mag in der von ihm abhängigen Seele Verlaines ein latentes verwandtes Erleben wachgeworden sein. Was in seiner Möglichkeit lag, hat sich entfaltet in der Konzentration der Krisis. Die Beziehung zu Rimbaud hat den Sinn für ewige Werte geweckt und ihn zu dieser innern Befreiung in der Richtung einer mystischen Entwicklung geführt, ohne dass er die einsame Höhe seines Führers je erreicht hätte.

Die innere Entwicklung Verlaines ist nicht organisch verlaufen. Das zentrale Motiv der Bewegung von der Erde zum Himmel und vom Himmel zur Erde ist im Dialogue nicht wie in der bisherigen Entwicklung zur strukturellen Grundlage geworden, aus der sich die andern Motive ableiten lassen, so wie ein und derselbe Lichtstrahl verschiedene Brechungen erfahren kann. Ein anderer Gedichttypus bildet sich heraus. Wir treffen auf gleichberechtigte Elemente verschiedener Herkunft, die durch einen gemeinsamen Begriffsinhalt zusammengehalten werden, der nun die Grundlage des Ganzen bildet.

Der unbewussten Entwicklung überlagert sich eine bewusste. An die Stelle des Motivs tritt der Begriff, an die Stelle des Erlebens das Dogma, die Eucharistie-Lehre an die Stelle der mystischen Vereinigung mit Gott, die sich bei Verlaine im Symbol des flutenden Firmamentes, bei Rimbaud im Symbol des Funkens im Licht und des Meeres, das sich der Sonne eint, ausdrückte.

Entsprechend dieser innern Umstellung wird die Übertragung in den Ausdruck eine andere. An die Stelle des Symbols, der unmittelbaren Einbildung der inneren Wirklichkeit in die äussere, tritt der rationale Ausdruck. Oder aber das symbolische Empfinden tritt, der innern Umstellung entsprechend, aus dem Unbewussten ins Bewusstsein und strömt in die gegebenen Formen einer stehenden Symbolik ein. Die ursprüngliche, im unbewussten Erleben begründete Einheit des Verlaineschen Stiles spaltet sich also im Dialogue in zwei Formmöglichkeiten:

I. In die rein rationale Übertragung intellektueller Erlebnisse, in der Verlaine, vielleicht unter dem Einfluss der Augustin-

Digitized by Google

Lektüre, die Subtilitäten einer mittelalterlichen scholastischen Ausdrucksweise aufnimmt, wie in

Aime-moi! Ces deux mots sont mes verbes suprêmes
Car étant ton Dieu tout-puissant je peux vouloir
Mais je ne veux d'abord que pouvoir que tu m'aimes.[1])

In diesem dialektischen Spiel, das uns fremd anmutet, wird die Wirkung erreicht durch die Nuancierung der Begriffe mot – verbe und durch die Steigerung des Begriffes der Gnade durch die kunstvolle chiastische Verschränkung von vouloir und pouvoir.

II. In die Verwendung der stehenden Symbolik der Kirche als bildhaftes Element. In der Invokation der Gottheit z. B.:

Source de paix.....
Fontaine calme.....
Oh Vous toute lumière.....
Vous, dont l'amour toujours monte comme la flamme.....

oder im Ausdruck des Wunders der Eucharistie:

Et tu boiras le Vin de la Vigne immuable
Dont la force, dont la douceur, dont la bonté
Feront germer ton sang à l'immortalité.

Diese Bildungen dürfen natürlich nicht einseitig eingereiht und beurteilt werden, denn sie können immer wieder Vertiefungen ins Persönliche erfahren. So liegt schon in

Feront germer ton sang à l'immortalité

eine neue Nuancierung. In

..... *mes soirs*
Mystiques, quand l'esprit s'ouvre aux calmes espoirs
Et croit boire, suivant ma promesse, au Calice
Eternel.....

verändert sich das stehende Symbol des Kelches, indem es von dem Erlebnisgehalt der Abendstimmung durchdrungen wird. In

..... *l'extase*
D'une caresse où le seul vieil Adam s'embrase

birgt sich ein der Sinnenwelt entnommenes und darum verneintes Urbild des Vorgangs, der in der geistigen Ebene zur Vereinigung

[1]) *S.*, S. 255.

Digitized by Google

mit der Gottheit wird, so wie umgekehrt die Bilder des mystischen Erlebens der Sphäre des Liebeserlebens entnommen werden.

Die Ablenkung, die in der Ebene des Ausdrucks zutage tritt, die Überlagerung eines organisch gewordenen Motivs durch von aussen übernommene Elemente ist das Zeichen, das Symptom einer seelischen Ablenkung. Der organische Verlauf der Entwicklung, der gleichsam naturhaft-mystisch orientiert ist, wird gestört durch die Übernahme bestehender Religionsformen, die ohne wirkliche Bereitschaft innerlich nicht belebt werden können. Die Krisis führt statt zur Synthese, die in dem Aufgehen in einer höheren Einheit vorgebildet war,

Et que je sens fluer à moi le firmament

zu einer Spaltung, die sich äussert in der bewussten Scheidung zweier entgegengesetzter Wesensseiten, die sich isolieren, des Triebhaften, das Ausdruck findet in Parallèlement und der Folge, die sich daran schliesst, und des Gefühls der Führung, das sich religiös zu orientieren sucht in Sagesse, Amour, Bonheur, das aber nicht mehr von der eigentlich schöpferischen Lebenskraft getragen ist und das keine Symbole von der Intensität des flutenden Firmamentes mehr zu schaffen vermag.

Noch einmal verwirklicht sich die grosse Bewegung von der Erde zum Himmel in einer Art Synthese:

Non, il fut gallican, ce siècle et janséniste!
C'est vers le Moyen Age énorme et délicat
Qu'il faudrait que mon cœur en panne naviguât,
Loin de nos jours d'esprit charnel et de chair triste.[1])

Die ursprüngliche, chaotische Bewegung, die sich im Bild des Herzens, das Schiffbruch gelitten hat, cœur en panne, cœur naufragé, ausdrückt, richtet sich und lenkt sich über naviguât, rembarquât auf ein Ziel hin: *Vers le Moyen Age, pour toute cette force ...* Und im plötzlichen Umschlagen aus der Horizontalen in die Vertikale erwächst daraus das grosse Symbol der Kathedrale:

Guidé par la folie unique de la Croix,
Sur tes ailes de pierre, o folle Cathédrale!

Der Impuls, der der Kathedrale Schwingen verleiht, ist die führende Kraft des Glaubens, die folie unique de la Croix, die Kraft, die

[1]) *S.*, S. 215.

Digitized by Google

die Beziehung zum Überindividuellen, zu Gott, herstellt. Das Paradoxon ist übernommen – es ist paulinischer Herkunft – aber es ist mit eigenem Erleben in Kontakt getreten und hat folle Cathédrale geprägt. In der Beziehung zum Überindividuellen lösen sich die seelischen Kräfte aus der engen Gebundenheit an das Ich, die sich in einer früheren Phase im Gefühl der Vergänglichkeit und des Todes abbildete. Die Gesamtheit der schöpferischen Kräfte,

. . .toute cette force ardente, souple, artiste,

auf das Mittelalter projiziert, wird frei, und aus dieser Befreiung entsteht das eigentliche Lebensgefühl:

Et là que j'eusse part. . . . . .
. . . . . à la chose vitale.

Zugleich kommt nun in énorme et délicat – erdgebundene Kraft, die dem Streben nach Vergeistigung die Wage hält – mit dem strukturellen Gegensatz des Mittelalters der strukturelle Gegensatz Verlaines zum Ausdruck. Er wiederholt sich, verzerrt und mit negativem Vorzeichen, gleichsam schon im Zeichen der beginnenden Spaltung, in esprit charnel – chair triste. So ist das Gedicht geprägt zugleich durch den intimen Gegensatz des Wesens und durch die innere Bewegung, die im Streben nach Synthese diesen Gegensatz zu überwinden sucht und zurückschaut nach der grossen Synthese des Mittelalters.

Aber dem Erleben überlagert sich nun immer mehr die Reflexion. Wir zögern schon leise vor Gedichten, die wohl noch in denselben Zusammenhang gehören, wie:

O vous, comme un qui boite au loin, Chagrins et Joies[1])

denn trotz dem emporstrebenden Motiv der Flamme,

Toi, cœur saignant d'hier, qui flambes aujourd'hui

ist die Bewegung gelähmt unter der Last des von aussen Herangebrachten. Wir fühlen es an ihrem matten Ansatz, der sich wiederholt in

Et voyez! notre cœur qui saignait sous l'orgueil,
Il flambe dans l'amour et s'en va faire accueil
A la vie, en faveur d'une mort précieuse!

Das Leben, das aus dem Tod erwächst, ist Idee, nicht Erlebnis. Die innere Spannung ist aufgehoben. Die Entwicklung des Bewe-

[1]) *S.*, S. 211.

Digitized by Google

gungsmotivs, das uns das Zeichen einer innern Bewegung, eines Werdens war, tritt in keine neue Phase mehr ein. Die Bewegung, die uns leitete, klingt gleichsam aus im Traum einer letzten leisen Berührung,

Les chères mains qui furent miennes
.....
Les chères mains m'ouvrent les rêves.

Mains en songe, mains sur mon âme,
Sais-je, moi, ce que vous daignâtes,
Parmi ces rumeurs scélérates,
Dire à mon âme qui se pâme?[1])

Die Schöpfung lebendiger Werte aber ist im Grunde mit der Krisis von Sagesse abgeschlossen. Wohl liegt auf Gedichten, wie,

Le son du cor s'afflige vers les bois[2]),
.....
L'échelonnement des haies
Moutonne à l'infini...[3])

noch wie ein geheimnisvoller Hauch aus Paysages Belges her, aber jene Erschütterung, die zur Verdichtung von Vision und Erleben im Symbol führt, schwingt nicht mehr mit. Das Erleben ist ein Sondererleben. Es quillt nicht mehr aus dem geheimnisvollen Unterstrom, der das Leben der Gesamtheit trägt.

*

Wir sind durch die Analyse des Bewegungsmotivs zu der ursprünglichen undifferenzierten Einheit des Erlebens vorgedrungen, zu der Erschütterung, aus der der Organismus des Gedichtes erwächst. Die Zustände des Erlebens stellten sich dabei von selbst unter zwei Aspekten ein, unter dem negativen des Getrenntseins von den eigentlichen vitalen Strömen, das zum Erstarren führt und unter dem positiven des Verbundenseins, des Fliessens. Wir haben so gleichsam eine positive und eine negative Reihe gewonnen, die wir synthetisch erfassen können.

Der Zustand des Getrenntseins steht im Zeichen der Passivität, des Ausgeliefertseins:

[1]) *S.*, S. 230.
[2]) *S.*, S. 277.
[3]) *S.*, S. 282.

Digitized by Google

Et je m'en vais
Au vent mauvais –

Die quellenhafte, schöpferische Kraft ist gebunden. Die Seele vermag nichts auszustrahlen und es strahlt nichts auf sie zurück. Sie ist „ohne Liebe und ohne Hass". Und dieses Entbehren äussert sich als tiefe innere Not, als versagendes Lebensgefühl:

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine.

An die Stelle der gebundenen Kraft treten hemmende Mächte, die als fremd, als ausserhalb der Seele liegend empfunden werden. Sie lasten wie schwerer Schlaf, von einer fremden unabweisbaren Notwendigkeit bestimmt, die gleichgültig ist wie die Schwerkraft, die über der Körperwelt herrscht:

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie.

Es ist eine Welt, die ohne den letzten Lebenswert, ohne Gott ist, und die dem Vergehen anheimfällt, das heimlich unter der Schönheit des Augenblicks droht. Das Gefühl der Hinfälligkeit alles Seins entsteht, das die mélancoliques pèlerins von Fêtes Galantes beseelt, begleitet vom Gefühl tiefer Hoffnungslosigkeit,

L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

und tragischer, zum Todesgefühl vertieft, in Un grand sommeil noir:

Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie.

Der Zustand der Verbundenheit hingegen ist vom Rhythmus der Aktivität getragen. Aus dem befreiten Fluten und Strömen der seelischen Energie entsteht das eigentliche quellenhafte Lebensgefühl. Die Seele hat sich einem überindividuellen Geschehen organisch eingefügt: Das Gefühl der Liebe ist entstanden:

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament –

Digitized by Google

und zugleich ist der individuellen Seele aus der Welt die Seele entgegengetreten. Ein neues zartes Naturgefühl quillt aus dem Erlebnis der Einheit des äussern Geschehens mit dem eignen innern Erleben. Die Seele erschliesst sich der Welt,

.....la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin

und sie öffnet sich Gott in der Ekstase:

Et tout cela comme un cœur et comme une âme
.....s'ouvre en une extase.....

Dieselbe Entwicklung prägt sich noch inniger aus in einem Erlebnis, das nicht unmittelbar zur innern Bewegung in Beziehung gebracht werden kann, aber in dem doch ein Fluten und Strömen sich ausdrückt:

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir tout bas.

Die Seelen klingen zusammen und klingen zugleich in die leisen Stimmen des Draussen ein und schwingen sich mit ihnen einem Höhern entgegen, das sich in antienne, im Gebet, andeutet. Denn das Erlebnis der Liebe wird, in die Sphäre des Absoluten gehoben, zum Erlebnis einer andern Liebe, zum Erlebnis der Vereinigung mit Gott. In dem leisen Sichneigen eines Ewigen in der Verbundenheit der Seelen bildet sich die kommende Erfüllung der Vereinigung mit Gott vor:

Et que je sens fluer à moi le firmament,
Et je vous dis: de vous à moi quelle est la route?

Die Auflösung des isolierten Ich, sein Hinüberfluten in grössere Ströme führt zum eigentlichen wesenhaften Leben:

Et là que j'eusse part.....
.....à la chose vitale...

Es sind die positiven Werte des Unvergänglichen, des Unendlichen, die den Zustand der Verbundenheit, des aus sich selbst quellenden Lebens begleiten.

Digitized by Google

Das Schwingen zwischen Fliessen und Erstarren des Verlaineschen Erlebens verläuft in den Bahnen des mystischen Weltgefühls, dessen absolute Auswirkungen Gottesferne und Ekstase sind. Diese innere Welt nun kann nicht aus sich allein zum Ausdruck kommen. Sie bedarf, um Gestalt zu werden, des Erlebens der äussern Welt.

Digitized by Google

Die Bildwerdung

Wir haben im Verlaufe der Entwicklung feststellen können, dass die innere Bewegung unmittelbar mit dem äussern Eindruck verbunden ist. So geht, wenn wir eine dieser Beziehungen festzuhalten suchen, parallel zur Entfaltung der Bewegung ins Unendliche die Befreiung des Lichts. Wir sehen die Bewegung sich in Licht umsetzen,

.....la lumière est tiède
Et danse, du sol au firmament clair[1])

begleitet vom Gefühl überströmender Freude, die sich in den Raum ergiesst:

Il faut que le cœur le plus triste cède
A l'immense joie éparse dans l'air.

Der Rhythmus des Lichtes von der Erde zum Himmel wiederholt sich in der Bewegung der Dächer, die sich dem Himmel entgegenrecken. Das Starre selbst ist in Fluss gebracht von diesem Gefühl seelischen Frühlings und überquellender Freude. Der ganze Raum ist gleichsam erobert vom Licht und das Alte, Müde überflutet vom Jungen, Wiedergeborenen:

Même ce Paris maussade et malade
Semble faire accueil aux jeunes soleils
Et, comme pour une immense accolade,
Tend les milles bras de ses toits vermeils.

Es ist das Erlebnis der Himmel und Erde verbindenden Kraft der Liebe. Licht und Bewegung noch inniger verbunden in

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise...

C'est l'heure exquise[2]).

[1]) *B. Ch.*, S. 148.
[2]) *B. Ch.*, S. 127.

Digitized by Google

Wir sehen das frei flutende Licht sich sammeln, sich verdichten im Motiv des leuchtenden Sterns,

Du fond du grabat
As-tu vu l'étoile?[1])

und in einer andern Phase des Erlebens sich wiederum umsetzen in Bewegung:

Et que je sens fluer à moi le firmament[2]).

Wie das Licht, aber nicht so ausgesprochen, sind Linie und Farbe mit der Bewegung verbunden. (Die Beziehung zum Klang wird uns in einem andern Zusammenhang beschäftigen.)

Die typische Verlainesche Linie, die sich ihm von selbst in das Bild der äussern Welt einzeichnet, ist die Horizontlinie, die zwischen den beiden grossen Einheiten dieses Bildes, zwischen Erde und Himmel scheidet. Sie bleibt nicht Linie, sondern löst sich in Bewegung auf in der Pluralbildung horizons:

Quels horizons de forges rouges...[3])
Echelonnent mille horizons...[4])

Auch die Farbe, das in seiner Bewegung aufgehaltene, gebrochene Licht, wird gleichsam unmittelbar in ihrem Werden erfasst. Wir sehen sie in den Schatten entstehen. Dieser Vorgang ist mit einer Bestimmtheit, die wohl noch aus der parnassischen Einstellung herkommt, festgehalten:

Et la lueur du soleil qu'atténue
L'ombre des bas tilleuls de l'avenue
Nous parvient bleue et mourante à dessein[5]).

Er wiederholt sich in:

.....*dans un bain*
De lumière si blanc que les ombres sont roses[6])

Das leise Farbenspiel entsteht auch aus dem Abklingen des Lichtes, das Herbst und Abend mit sich bringen:

---

[1]) *S.*, S. 262.
[2]) *S.*, S. 256.
[3]) *R. s. P.*, S. 168.
[4]) *R. s. P.*, S. 175.
[5]) *F. G.*, S. 87.
[6]) *S.*, S. 295.

Digitized by Google

L'extase d'une lune rose et grise[1]).
Soir rose et gris[2]).

Im Spiel des Lichtes bildet sich so eine doppelte Skala von bevorzugten Tönen:

In einer hellen Reihe – bleu, das fliessende Blau des Himmels, or die Sonnenfarbe:

Le soleil du matin doucement chauffe et dore
Les seigles et les blés tout humides encore[3]).

rose, die Farbe des abklingenden Lichtes, das zu dem träumerisch gelösten gris überleitet: ..... *lune rose et grise.*

In einer dunklen Reihe – blême, das tote, bleifarbene Grau, in dem die Hoffnung versinkt,

Combien, o voyageur, ce paysage blême
Te mira, blême toi-même,
Et que tristes pleuraient, dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées![4])

das düstere, stumpfe .....*cuivre sans lueur aucune*[5]) oder das unheimlich harte ..... *cuivres du couchant*[6]) und noir, das lichtlose Dunkel.

Wir treffen natürlich gelegentlich auf direkte Farbengebungen, die ohne diese Beziehung scheinen. Wenn wir sie aber einfügen in den Gesamtzusammenhang, dem sie angehören, treten sie meist in bestimmten Funktionen auf. So mag die schreiend bunte „Image d'Epinal",

C'est le chien de Jean de Nivelle[7])

einfach durch das Aufeinanderstossen dissonierender Farben einen ähnlichen Zustand wilder Ungebundenheit ausdrücken, wie Chevaux de bois. Oder die ans Objekt gebundene, ihm verhaftete Farbe,

---

[1]) *F. G.*, S. 102.
[2]) *R. s. P.*, S. 158.
[3]) *B. Ch.*, S. 119.
[4]) *R. s. P.*, S. 165.
[5]) *R. s. P.*, S. 163.
[6]) *S.*, S. 212.
[7]) *R. s. P.*, S. 159.

Digitized by Google

Vers les prés le vent cherche noise
Aux girouettes, détail fin
Du château de quelque échevin,
Rouge de brique et bleu d'ardoise[1]).

Quels rêves épouvantés
Vous grands murs blancs[2])

hat, wie die Linie, die sie begleitet, die Funktion der Begrenzung.

Das für Verlaine wesenhafte Moment aber liegt in der Beziehung des äussern Eindrucks zum seelischen Geschehen, und wir müssen, um die Bildwerdung zu erfassen, von dieser engen Verbundenheit ausgehen. In diesem Sinne ist die Farbe nicht nur Eindruck, von aussen aufgenommener Reiz, sie ist zugleich Ausdruck des Seelischen und von innen her bestimmt.

Wir haben sie in dieser Funktion schon in den beiden Reihen erkennen können, die durch die begleitenden Assoziationen heller oder dunkler getönt sind. In den Extremen: noir, bleu und in gris, das als Übergangswert dazwischen liegt, tritt nun die Entwicklung deutlich zutage. Alle drei entwickeln sich vom ursprünglichen Farbenwert zum Exponenten eines seelischen Zustandes und gewinnen so typische Bedeutung.

Noir

Wir ordnen die Ausdrucksmöglichkeiten im Sinne dieser Entwicklung und finden noir noch als Farbenwert in

La silhouette du saule noir[3]).

Es ist in

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont...[4])

stark durch ein mitschwingendes seelisches Moment geprägt, das nicht ausgedrückt ist, das uns aber aus der Verbindung mit Kobolds und vor allem aus der Gesamtstimmung als dämonisches Moment entgegentritt. Dazu tritt in

---

[1]) *R. s. P.*, S. 175.
[2]) *P.*, S. 153.
[3]) *B. Ch.*, S. 127.
[4]) *R. s. P.*, S. 168.

Digitized by Google

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie...[1])

das Moment der Unfreiheit, der Gebundenheit, ausgedrückt durch den seelischen Schlaf. Noir ist hier mit sommeil zu einem unauflöslichen Ganzen verbunden, ein Zeichen der zunehmenden Abstraktion. Es könnte nicht mehr durch ein verwandtes Epitheton ersetzt werden, wie in den vorhergehenden Beispielen. Wir finden denselben Gefühlskomplex in einer andern Phase der Entwicklung, noch nicht rein ins Seelische übertragen und nicht losgelöst von Wirklichkeitsmomenten in

La tristesse, la langueur du corps humain
M'attendrissent, me fléchissent, m'apitoient,
Ah, surtout quand des sommeils noirs le foudroient.[2])

Noir tritt dann, als Substantiv, zum eigentlichen Gefühlswert geworden, losgelöst vom Farbenwert, mit all seinen typischen Assoziationen auf:

Toi, Tristesse, noyée au vieux noir que tu broies.

Es ist durch das begleitende vieux betont und leicht differenziert von dem geläufigen broyer du noir. Als Gefühlslage identisch mit tristesse, ist es durch noyer assoziiert mit dem für Verlaine typischen Thema des Versinkens – des Versinkens in lichtloses Todesdunkel.

Die Assoziationen, die noir begleiten, orientieren sich also in einer bestimmten Richtung. Der ursprüngliche Farbenwert entwickelt sich zum Zeichen jener negativen Seelenzustände, die aus der Isolierung, der Trennung von den lebendigen Strömen des Lebens entspringen. Das Erstarren des Lichtes entspricht der Aufhebung der innern Bewegung.

Bleu

Der Gegenpol von noir ist bleu. In bleu ist das Licht gelöst, befreit. Das, was getrennt war von den lebendigen Strömen, ist nun verbunden. Es ist, in der typischen Verbindung mit ciel, der Ausdruck der ins Unendliche flutenden Kräfte, einer positven Gefühlsreihe.

---

[1]) *S.*, S. 272.
[2]) *S.*, S. 278.

Digitized by Google

Bleu gibt als Farbenwert in Verbindung mit dem Bewegungsmotiv frissoner das Fluten des Lichtes wieder:

Le ciel tout bleu comme une haute tente
Frissonnera somptueux à longs plis...[1])

Es erscheint im selben Zusammenhang in:

Le ciel bleu prolonge, exhausse et couronne
L'immuable azur où rit mon amour[2]).

In

Le ciel est par-dessus le toit
Si bleu, si calme[3])

begleitet es, von calme nuanciert, die Sehnsucht nach dem Gelösten, Befreiten, im Gegensatz zum Gebundenen, das sich in der starren Begrenztheit des Daches ausdrückt. In si bleu, si calme ist, trotz der Infiltration durch das Seelische, der Wirklichkeitswert noch lebendig, in

Le ciel tout bleu, le ciel chanteur qui te réclame[4])

fühlen wir aus der Art, wie die gesamte Lichtstimmung auf die hohe gehaltene Spannung von vibrer eingestellt ist,

Les faux beaux jours ont lui tout le jour ma pauvre âme,
Et les voici vibrer aux cuivres du couchant

und aus den Umbiegungen, die das Aussen immer wieder nach Innen zurückführen, dass wir es in diesem Dialog mit der Seele rein mit dem Bild einer innern Welt zu tun haben. Es ist das in der lastenden Gewitterstimmung der Sünde auftauchende Bewusstsein des befreienden Gegenpols, des Gefühls von Leben und Unendlichkeit, das den Impuls des Gebetes auslöst.

Gris

Zwischen den beiden Polen des Erlebens, zwischen toter Isolierung und Verbundenheit mit lebendigen Strömen, zwischen erstarrtem noir und fliessendem bleu entsteht als Übergang gris. Gris schwankt zwischen beiden Polen. Es ist, als Farbenwert, das tote, lichtlose, undurchdringliche Grau der Nebelwogen, mit blême verwandt,

---

[1]) *B. Ch.*, S. 146.
[2]) *B. Ch.*, S. 148.
[3]) *S.*, S. 273.
[4]) *S.*, S. 212.

Digitized by Google

Comme des nuées
Flottent gris les chênes[1]).

und es ist zugleich das lebendige Ineinander von Licht und Dunkel in der Dämmerung:

C'est vers les ramures grises
Le chœur des petites voix[2]).

Es ist, losgelöst vom Farbenwert, der Ausdruck einer Durchdringung zweier Welten, des Endlichen und des Unendlichen:

.....la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint[3]).

Es ist das typische Verlainesche Wort, das Abbild der Grundtendenz, die beiden innern Welten – beide Wesensseiten – zu vereinen.

Eine seltsam eindrückliche Synthese von noir – gris – bleu, begleitet von rose, Farbenwert zugleich und Ausdruck des Seelischen, finden wir in einem der Gedichte aus dem Gefängnis:

Dame souris trotte[4]).

Rein durch die drei Phasen des Farbenspiels,

Dame souris trotte
Noire dans le gris du soir
.....
Dame souris trotte
Grise dans le noir
.....
Dame souris trotte
Rose dans les rayons bleus

überträgt sich suggestiv der unruhige Wechsel der seelischen Zustände.

Wie diese bestimmten Farbenwerte gewinnen bestimmte Klangwerte und bestimmte atmosphärische Momente seelische Bedeutung.

Im Klanglichen ist es, von vornherein stark durch das Expressive bestimmt, die Reihe: plainte – pleurer – sangloter.

---

[1]) *R. s. P.*, S. 163.
[2]) *R. s. P.*, S. 153.
[3]) *J. et N.*, S. 313.
[4]) *P.*, S. 148.

Digitized by Google

Plainte

Plainte, gleichsam mit all seinen Harmonien entwickelt,

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante[1])

aus den Stimmen des Sommerabends seine Substanz ziehend, begleitet das Erlebnis der Vereinigung der Seelen in der Liebesekstase. Es wird zum demütigen Gebet, humble antienne, zum Ausdruck eines erwachenden Lebensgefühls:

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas?

Ausdruck erwachenden Lebensgefühls, beginnender Bewegung ist plainte auch, trotz der völlig veränderten Gesamtstimmung in:

Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte[2]).

Unter den begleitenden Klängen, die von aussen aufgenommen werden, dem Anklingen einer Glocke,

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte

dem fernen Summen der Stadt,

Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville

scheint diese leise Klage ein von innen heraus dringender Klang zu sein, die fast unmerkliche Stimme des neuen Lebens selbst.

Pleurer

Pleurer begleitet, als übertragener Eindruck, eine Erregung, die zwischen dämonischer Unruhe und Umhergetriebensein und einem fast ekstatischen Gefühl der Beseligung schwankt. Es bricht unerwartet als tiefgestimmte dunkle Note im Liebeslied durch,

[1]) *R. s. P.*, S. 153.
[2]) *S.*, S. 273.

Digitized by Google

L'étang reflète
Profond miroir
La silhouette
Du saule noir[1])
Où le vent pleure[2])

im eigentümlichen Gegensatz zum hochgestimmten

De chaque branche
Part une voix...

Es drückt in Charleroi die dämonische Klage des Windes aus,

Le vent profond
Pleure, on veut croire[3]).

mit dem Seelischen verbunden durch profond, das das Tiefgestimmte ist und zugleich etwas, das von tief innen kommt, begleitet vom traumgestaltenden on veut croire – und in der etwas ungewiss zerfliessenden Herbstabendstimmung,

Le son du cor s'afflige vers les bois[4])

die eine und die andere Spannung, das Hoch- und Tiefgestimmte zugleich:

L'âme du loup pleure dans cette voix
.....
D'une agonie on veut croire caline
Et qui ravit et qui navre à la fois.

Man hat bei diesem Gedicht das Gefühl der fast mechanischen Wiederholung einer Stimmung, wie sie in Charleroi zum Ausdruck kommt, in der in notwendiger Abfolge pleurer, on veut croire und die Gleichzeitigkeit hoher und tiefer Spannung sich verknüpfen müssen.

Der Erregungswert von pleurer erschliesst sich uns aus dem unmittelbaren Ausbruch des Gefühlsstromes als solchem – dem aus der Erschütterung herausgeborenen,

---

[1]) Vgl. als Farbenwert noir zu pleure.
[2]) *B. Ch.*, S. 127.
[3]) *R. s. P.*, S. 168.
[4]) *S.*, S. 277.

Digitized by Google

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse?[1])

das die leise Bewegtheit von plainte aufnimmt und dem gleichgestimmten

Et je pleure

von Chanson d'Automne verwandt ist, beides starke Erregungswellen, die aus der Tiefe emporbrechen.

Der Übergang vom eigentlichen zum übertragenen pleurer liegt in der Gestaltung eines unpersönlichen

Il pleure dans mon cœur[2]),

einer eigentümlichen syntaktischen Neuschöpfung, die, von il pleut sur la ville, dem Erlebnis des klingenden Regens durchdrungen, Erschütterung und Klang zugleich ist.

Sangloter

Dieselbe Schwingungsweite wie innerhalb von pleurer besteht zwischen der erschütternden seelischen Not der

... sanglots longs
Des violons
De l'automne[3])

und dem gesteigerten Lebensgefühl von sangloter d'extase[4]), das dynamisch von dem Vertikalmotiv der grands jets d'eau sveltes begleitet ist.

Das Wesenhafte der Erregungen, die plainte, pleurer, sangloter begleiten, ist dies Schwingen zwischen zwei Polen, zwischen schmerzhafter und beseligender Erschütterung. Ihre Einheit liegt begründet in jener Ebene, wo Schmerz und Lust dasselbe bedeuten, in der Ebene des Goetheschen:

Alles geben Götter, die Unendlichen
Ihren Lieblingen ganz.
Alle Schmerzen, die Unendlichen,
Alle Freuden, die Unendlichen, ganz.

---

[1]) *S.*, S. 273.
[2]) *R. s. P.*, S. 155.
[3]) *P. S.*, S. 33.
[4]) *F. G.*, S. 83.

Digitized by Google

In dieser Ebene liegt dann auch das Gefühl für die letzten auditiven Einheiten – das Gefühl für die leisen Schwingungen des Alls und das Gefühl für die Aufhebung dieser Schwingungen, das Gefühl für latente Musik, das sich ausdrückt in dem eigentümlichen ciel chanteur[1]), das neben ciel bleu tritt, und das Gefühl für bewegungsloses Schweigen in dem Silence, silence von Un grand sommeil noir[2]) – mit dem Erlöschen des Lichts zugleich das Verstummen jedes Klangs.

Im atmosphärischen Empfinden ist es: monotone in Verbindung mit air, soir:

Triste à peine tant s'effacent
Ces apparences d'automne
Toutes mes langueurs rêvassent
Que berce l'air monotone[3]).

Et l'air a l'air d'être un soupir d'automne
Tant il fait doux par ce soir monotone,
Où se dorlote un paysage lent[4]).

tiède, in Verbindung mit lumière, ciel:

La lumière est tiède...[5])
Par ce tiède soir tout bas[6]).
Par un ciel d'automne attiédi[7]).

frissonner, in Verbindung mit brise, ciel:

Le ciel tout bleu, comme une haute tente
Frissonnera somptueux à longs plis[8]).
Parmi les frissons de brise[9]).

Monotone, die Hemmung der Bewegung, und frissonner, das Wehen eines frischen Stromes von Luft, schwingen zwischen Gebundenheit und Gelöstheit, zwischen der Herabsetzung des Lebensgefühls und seiner Steigerung und Befreiung. Dazwischen tritt

[1]) *S.*, S. 212.
[2]) *S.*, S. 272.
[3]) *R. s. P.*, S. 170.
[4]) *S.*, S. 277.
[5]) *B. Ch.*, S. 148.
[6]) *R. s. P.*, S. 153.
[7]) *J. et N.*, S. 313.
[8]) *B. Ch.*, S. 146.
[9]) *F. G.*, S. 102.

Digitized by Google

tiède, der Ausdruck beginnender Bewegung, Vorfrühlingsstimmung, Sommerabend, weiche Herbstnacht. Es bildet den Übergang, dem gris des visuellen Erlebens entsprechend.

In dieser Neigung, einen ursprünglich von aussen oder von innen empfangenen Reiz zum Exponenten eines seelischen Zustandes zu entwickeln – den Eindruckswert zum Ausdruckswert zu gestalten – liegt natürlich mit dem individuellen Moment eine allgemeine typische Entwicklung vor. Es ist die Änderung der Richtung des Erlebens, die das Reifen der Seele und ihr Werden von innen begleitet. Sie ist vielleicht bei Verlaine so deutlich ausgebildet, weil sie, über die individuelle Entwicklung hinaus, getragen ist von einer Zeitströmung, die in derselben Richtung verläuft, der Überwindung der parnassischen Eindruckskunst in der Ausdruckskunst des Symbolismus.

*

Bei diesem Prozess verliert also das Bild der äussern Welt an Eindruckswert. Dieser Verlust aber wird kompensiert durch die Möglichkeit, eine Stimmung gleichsam mittelbar, jenseits des Ausdrucks, entstehen zu lassen.

Wir konnten im Vorausgehenden die Einzelempfindung nicht herauslösen, ohne einen Gesamtkomplex von Schwingungen empfindungshafter und seelischer Natur, die sie tragen und eng mit ihr verwoben sind, zu berühren. Und umgekehrt entsteht die Gesamtstimmung nur aus dieser Beziehung, aus dieser Durchdringung der einen Schwingungen durch die anderen.

Diese Möglichkeit tritt uns am unmittelbarsten im Visuellen entgegen. Sie bildet sich schon in Fêtes Galantes heraus. So ist das leise Flimmernde der Watteauschen Lichtgebung eigentlich nirgends unmittelbar ausgedrückt – es sind scheinbar vor allem Gestalt und Geste, die vom Bild her deutlich übernommen sind – und doch liegt es als Tonalität über dem Ganzen, und wir können das Entstehen dieses geheimnisvollen Seidenschimmers vielleicht von einer typischen Stelle aus verstehen:

Leurs courtes vestes de soie,
Leurs longues robes à queues,
Leur élégance, leur joie,
Et leur molles ombres bleues,

Digitized by Google

Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise,
Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise[1]).

Das Gewand scheint gleichsam das Interesse zu absorbieren. Denn das Aneinanderreihen von Namen, das vorausgeht, schafft keine bestimmt umrissenen Gestalten. Es tritt uns kein Antlitz entgegen. Es sind die Gewänder

Leurs courtes vestes de soie,
Leurs longues robes à queues

auf die das Licht fällt, und die die verklingenden Farbentöne des rose et gris aufnehmen und uns übermitteln. Zu courtes vestes de soie, longues robes à queues tritt élégance, die Abstraktion gleichsam nicht der im Tanz mitgerissenen Gestalten, sondern des vollendeten Flusses des Gewandes und joie, das vom Seelischen her das Leichtbewegte ausdrückt und so das Schimmernde der Atmosphäre malt; joie überhöht durch extase. Zu Gewand werden durch die enge, syntaktische Verbindung

Leur élégance, leur joie
Et leurs molles ombres bleues,

auch die Schattenflächen, molles ombres bleues, umgedeutet und in derselben Bewegung mitgerissen. Das Spiel des Lichtes wiederholt sich und findet gleichsam seine Resonanz im atmosphärischen Empfinden, in der leichten Bewegtheit der frissons de brise. Und derselbe Vorgang drückt sich aus in der Zerfaserung des Klanges durch jaser, und zugleich gewinnt, wie das Gewand, die Mandoline ihr eigenes geheimnisvolles Leben.

Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise.

Aus dieser vielfachen Brechung von Licht und Klang, der Brechung vom einfach Naturhaften zum künstlich Differenzierten, aus der Tendenz zur Verflüchtigung, zur Auflösung alles Wirklichen entsteht das Feine, Flimmernde der Watteaustimmung.

Das Spiel des Lichtes auf Stoffen setzt sich über Fêtes Galantes hinaus in Bonne Chanson fort. Aber die Tonalität ist eine andere geworden. Das Lichtspiel ist, mit dem Bild der Geliebten verbunden,

[1]) *F. G.*, S. 102.

Digitized by Google

in die Tageshelle gerückt. Es ist nicht mehr in die fast immaterielle Atmosphäre innern Erlebens getaucht.

Es ist unmittelbar ausgedrückt in

Le souvenir charmant de cette jeune fille,
Blanche apparition qui chante et qui scintille,[1])

oder mittelbar durch die Bewegung ausgelöst und in die Seele zurückverlegt:

En robe grise et verte avec des ruches
.....
Elle alla, vint, revint, s'assit, parla,
Légère et grave, ironique, attendrie:
Et je sentais en mon âme assombrie
Comme un joyeux reflet de tout cela[2]).

Mit der kräftigeren naturnäheren Belichtung bereitet sich ein Neues vor – das Erlebnis des frei im Raume flutenden Lichtes. Wir fühlen den Übergang in

Donc ce sera par un clair jour d'été[3]).

Die Empfindung des im Sonnenlicht schimmernden Stoffes,

Le grand soleil, complice de ma joie,
Fera, parmi le satin et la soie,
Plus belle encor votre chère beauté –

greift vorerst über auf die Naturempfindung. Das fliessende Blau des Himmels wird zur fliessenden Zeltseide umgedeutet,

Le ciel tout bleu, comme une haute tente,
Frissonnera somptueux à longs plis,

und diese Bewegtheit des Lichtes wiederholt sich ihrerseits als Bewegung im Stoff:

.....*l'air sera doux*
Qui se jouera, caressant, dans vos voiles.

In diesem Übergang löst sich das Erlebnis des Lichtes völlig aus der Gebundenheit an die Fläche. Das Licht wird nun ganz neu als Bewegung im Raume erlebt.

---

[1]) *B. Ch.*, S. 119.
[2]) *B. Ch.*, S. 122.
[3]) *B. Ch.*, S. 146.

Digitized by Google

In Malines[1]), das einer ganz andern Phase des Erlebens angehört, entsteht die Lichtwirkung nicht mehr aus einer Zerteilung, einer Auflösung, einer Brechung, sondern aus einem Fliessen der Bewegung ins Unendliche. Im Zeichen von sans fin, immense orientieren sich die Momente des Atmosphärischen, der Farbe, der Linie, der Fläche, deren leise Schwingungen die bestimmende Lichtwirkung tragen. Die Bewegung entsteht als Luftstrom,

Vers les prés le vent cherche noise...

der seine Wellen gegen das körperhafte, durch Linie und Farbe fest umrissene

Aux girouettes, détail fin
Du château de quelque échevin,
Rouge de brique et bleu d'ardoise,

schlägt. Sie teilt sich dann weithin der Ebene mit,

Vers les prés clairs, les prés sans fin...

und schafft ein leise bewegtes Wiesenmeer, das durch échelonner ins Unendliche gestuft wird:

Comme les arbres des féeries
Des frênes, vagues frondaisons,
Echelonnent mille horizons
A ce Sahara de prairies,
Trèfle, luzerne et blancs gazons.

Durch die Bewegung ins Unendliche wird auch die Umdeutung des Begriffes Sahara und die Vervielfachung von ciel, horizon zu cieux, mille horizons gestaltet.

Das Licht entsteht an dem mehr seelisch bedingten clair von près clairs, près sans fin und an blancs gazons, das die helle Tönung der Wiesen wiedergibt. Es staut sich in cieux à peine irisés, mit der feinen Nuancierung von irisés durch à peine, eine Abdämpfung, die das Fliessen und Spielen von iriser etwas hemmt und verlangsamt, zu jenem schwerflüssigen Sommerlicht, das über der Ebene ruht, und aus dem der Eindruck träumerischer Gelöstheit quillt.

Der Eindruck des strömenden Mondlichts von Clair de lune[2]) entsteht durch den eigentümlichen Umschlag der Stimmung. Sie setzt ungewiss zögernd in Moll ein – mode mineur – aus subtilen

[1]) *R. s. P.*, S. 175.
[2]) *F. G.*, S. 83.

Digitized by Google

Ausnahmegefühlen, gleichsam verkleideten Gefühlen gewoben und auf ein Milieu des Auserlesenen, des parkhaft Abgegrenzten abgestimmt:

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques,
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune.

Dieser gedämpfte Ausdruck schlägt mit dem Motiv des Mondlichts plötzlich um in den Ausdruck gesteigerten Lebens, in die vollwertigen Gefühle des Ruhigen, des Traurigen, des Schönen, des Grossen,

Au calme clair de lune triste et beau
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres

vom Gefühl der Ekstase begleitet und dem Spannungszustand von la lune blanche[1]) verwandt, wo exquise in l'heure exquise dieselbe innere Spannung wie extase hat. Die Mollstimmung hat sich gleichsam zur Durstimmung erhöht.

Umgekehrt entsteht in der Dämmerstimmung von

La fuite est verdâtre et rose[2])

aus einer Verlangsamung, einer Hemmung der Bewegung, eine eigentümliche Herabsetzung des Gefühlsstroms, eine Transposition in Moll gleichsam. Sie setzt, auf die Farbe übertragen, vert zu verdâtre herab, s'ensanglante, das Sichvertiefen des Goldes auf doucement s'ensanglante. Die Farbe, wiederum, ist ins Ungewisse, Verdämmernde gerückt durch die Verminderung des Lichts:

Dans un demi-jour de lampes
Qui vient brouiller toute chose.

---

[1]) *B. Ch.*, S. 127.
[2]) *R. s. P.*, S. 170.

Digitized by Google

Die Herabsetzung erstreckt sich auch auf die Wertung, humble in humbles abîmes, auf die Betonung des Kleinen und des Leisen: petits arbres sans cimes, quelque oiseau faible. Der ausgelöste Stimmungswert ist nicht das vollwertige triste, sondern ein herabgesetztes triste à peine. Es ist nicht der Herbst, nur der Schein des Herbstes, der sich zudem fast verwischt: apparences d'automne, s'effacent; nicht ein Träumen, sondern ein verhülltes Träumen: rêvassent. Dieser unbewusste Zustand verdichtet sich an der Oberfläche des Bewusstseins in langueur und monotone, die bestimmte Exponenten des Verlaineschen Empfindungslebens sind, Zeichen der Latenz der vitalen Energie, parallel zum Bewegungsmotiv bercer, das ein Abklingen der Bewegung ausdrückt:

Triste à peine tant s'effacent
Ces apparences d'automne,
Toutes mes langueurs rêvassent,
Que berce l'air monotone.

Die Hemmung des Lebensstromes überträgt sich so durch unendlich feine Umformungen in die leise Hemmung des Lichtstromes in der Dämmerstimmung.

*

Aus diesem mittelbaren Entstehen von Lichtstimmungen, durch Hemmung und Aufhebung der Hemmung, die als Brechung und Fluss, Herabsetzung zu Moll und Erhöhung zu Dur erscheinen, an Vorgängen also, die ins Musikhafte hinüberreichen, gewinnen wir nun auch Zugang zur latenten Musikalität des Verlaineschen Gedichtes.

Es muss bei einer Untersuchung dieser Lyrik auffallen, wie die eigentlich klanglichen Eindrücke zurücktreten vor den visuellen. Und doch fühlen wir instinktiv den starken Strom dieser Musikalität, den wir unwillkürlich im Gebiet des Klanglichen erwarten. Wir treffen wohl auf Eindrücke rein klanglicher Natur. Sie treten gleichberechtigt neben visuelle und Bewegungseindrücke in

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau, sur l'arbre qu'on voit,
Chante sa plainte.

Digitized by Google

. . . . . .
Cette paisible r u m e u r - l à
Vient de la ville![1])
. . . . . .

Entends les pompes qui font
Le cri des chats
Les sifflets viennent et vont
Comme en pourchas[2]).

Sie dominieren stark in Charleroi[3]):

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire.

Quoi donc se sent?
L'a v o i n e s i f f l e.
Un buisson gifle
L'œil au passant.

Plutôt des bouges
Que des maisons.
Quels horizons
De forges rouges!

On sent donc quoi?
Des gares tonnent.
Les yeux s'étonnent.
Où Charleroi?

Parfums sinistres
Qu'est-ce que c'est?
Quoi donc bruissait
Comme des sistres?

---

[1]) *S.*, S. 273.
[2]) *P.*, S. 152.
[3]) *R. s. P.*, S. 168.

Digitized by Google

Sites brutaux?
Oh! votre haleine,
Sueur humaine,
Cris des métaux!

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire.

und in:

C'est l'extase langoureuse.....[1])

C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

O le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

Aber wir haben schon bei der Exponentenbildung beobachtet, dass das von aussen nach innen Dringen des seelischen Vorgangs nicht der typisch Verlaineschen Einstellung entspricht. Der typische Vorgang ist die Wirkung von innen nach aussen, wie in Il pleure dans mon cœur, wo der gleichförmige Laut des Regens

O bruit doux de la pluie,
O le chant de la pluie!

wohl sinnenhafter Natur ist, aber im Grunde ganz vom innern Erleben bestimmt wird – die eigentliche strukturelle Grundlage des Ganzen ist das von innen heraus geborene il pleure.

Wir sind an jenen Grenzen, wo die Schwingungen des Alls zugleich seelische Schwingungen sind. Das Lauschen nach aussen tritt zurück vor dem Lauschen auf innere Stimmen. Dieser Vorgang äussert sich auf einer früheren Stufe in fast naiver Prägung:

---

[1]) *R. s. P.*, S. 153.

Digitized by Google

Colombine rêve, surprise
De sentir un cœur dans la brise
Et d'entendre en son cœur des voix[1]).

und entwickelt sich dann zu einem Zusammenklingen von innen und aussen in:

Et mon âme et mon cœur en delires
Ne sont plus qu'une espèce d'œil double
Où tremblote à travers un jour trouble
L'ariette, hélas! de toutes lyres![2])

wo wir nicht mehr unterscheiden können, ob die Saiten sich spannen im All oder im Innern der Seele.

In dieser Beziehung zu einer Tiefenströmung liegt das eigentlich Musikhafte und seine geheime Wirksamkeit berührt und gestaltet über das Gebiet des Klanglichen hinaus das Gesamtempfinden. Es sind nicht nur die Elemente des Erlebens, die musikhaft umgedeutet werden, sondern das Musikhafte liegt vor allem in der Art ihrer Beziehung, ihrem Ineinanderschwingen. In diesem Sinne erfährt es nun eine bewusste Deutung in Art poétique[3]),

De la musique avant toute chose

– eine Deutung dessen, was Verlaine selbst als Wirkung, als Ausstrahlung des Musikhaften empfindet, die Art, wie von diesem innern Strom getragen, das Bild der äussern Welt sich gestaltet.

Diese typische Umbildung äussert sich im visuellen Erleben in der Wiedergabe des Verschleierten, des Flimmernden und des Gedämpften:

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Das gemeinsame Moment dieser Umbildungen des primären Eindruckes ist die Transparenz, die im Hindurchgehen durch ein anderes Medium entsteht, ob das Medium nun körperhaft ein Schleier

---

[1]) *F. G.*, S. 84.
[2]) *R. s. P.*, S. 154.
[3]) *I. et N.*, S. 113.

Digitized by Google

sei, oder ob die besondere atmosphärische Schichtung als Schleier wirke. Dieses Hindurchgehen kann doppelt geschehen, wie in

C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Das Licht der Sterne wird durch eine bestimmte Farbe des Himmels hindurch empfunden, und diese Farbe hat eine erste leise Dämpfung durch das atmosphärische attiédi erfahren, das die eigentümliche Weichheit herbstlicher Tönung bewirkt. Derselbe Vorgang wird als ein Sichauflösen empfunden – ein bestimmter Strophenbau ist

Plus vague et plus soluble dans l'air

als ein anderer. Er wird im absoluten Geschehen zur Infiltration des Endlichen, Begrenzten durch das Unendliche, Unbegrenzte, die als das Gewisse und das Ungewisse gedeutet werden,

Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

Der Zustand der Transparenz, in seinen verschiedenen Erscheinungsformen – die Schwingungen des einen Mediums wahrgenommen durch die Schwingungen eines andern hindurch, so wie die Schwingungen des einen Instrumentes durch die eines andern hindurch wahrgenommen werden – wird bewusst als Nuance gedeutet. In diesem Zustand, wo alles in Bewegung, in Schwingung aufgelöst ist, mag der Traum dem Traum sich verbinden:

Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Mit Art poétique haben wir Zugang gewonnen zu einer indirekten Ausstrahlung musikhaften Erlebens, so, wie sie Verlaine selbst empfunden hat. Wir müssen nun von diesem Gesichtspunkt aus die Stufen, die dazu geführt haben und die Verwirklichung dieses Erlebens in der Dichtung verfolgen.

Das Bestreben über die Grenzen des Wortes hinaus, rein musikhafte Zustände auszudrücken, gleichsam „den Traum dem Traum zu verbinden" existiert latent schon in dem Suchen nach den „Romances sans Paroles", den „Liedern ohne Worte",

Mystiques barcarolles
Romances sans paroles[1]).

[1]) *F. G.*, S. 103.

Digitized by Google

Man fühlt diesem Gedichte, trotz seines leichten Flusses, ein bewusstes Procédé an. Es beruht auf einer Vertauschung verschiedener Sinnesgebiete[1]), die sich fast gleichförmig, fast symmetrisch vollzieht,

Puisque ta voix étrange,
Vision qui dérange
Et trouble l'horizon
De ma raison,

Puisque l'arome insigne
De ta pâleur de cygne
Et puisque la candeur
De ton odeur.....

Das auditive voix étrange ist mit dem visuellen vision identifiziert. Die Duftwahrnehmungen arome, odeur sind in kunstvoller Verschränkung auf die visuellen pâleur, candeur bezogen. Und dieses Sichineinanderschlingen ist zuletzt in eine Art Gleichung gefasst:

Ah! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbes d'anges défunts
Tons et parfums

in der être gleichgesetzt ist mit musique, tons, parfums den auditiven, den visuellen und den Duftwahrnehmungen (und dem gesuchten nimbes d'anges défunts, das keinen Wirklichkeitswert hat).

Von einer tieferen Strömung getragen ist in diesen Versen nur musique qui pénètre... Musique qui pénètre, das, ohne Objekt verwendet, gleichsam im Raume schweben bleibt, reicht schon hinüber zu langueur qui pénètre mon cœur. Es ist wohl schon aus dem Grundgefühl der Durchdringung des Seins mit Musik heraus belebt, das in langueur qui pénètre mon cœur innere Wirklichkeit wird. Aber dieses Grundgefühl kommt noch nicht spontan zum Durchbruch. Es ist noch überlagert durch eine bewusste oder unbewusste Umsetzung der Baudelaireschen „Correspondances", durch den bewussten oder unbewussten Versuch, die dort gegebene Formel,

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent

[1]) Vgl. die Ausführungen Wechsslers über Synaesthesie. Verlaine. S. 12.

Digitized by Google

zu verwirklichen. Mit dem formelhaft gebliebenen tons et parfums deutet auch das nicht bildhafte, nicht gestaltete correspondances des Schlusses – sur d'almes cadences en ses correspondances – auf diese Beziehung.

Wir finden noch innerhalb Romances sans Paroles eine letzte Etappe dieser bewussten Einstellung in

Je devine à travers un murmure...

Der Vorgang ist komplizierter als in Mystiques barcarolles. Neben die Verschmelzung der Sinnesgebiete, wie contour des voix, lueurs musiciennes, tritt nun andeutungsweise das neue Moment der Transparenz, das wir in Art poétique organisch entwickelt sahen – noch gleichsam unorganisch durch das Wort ausgedrückt, durch das zweimalige à travers und durch dans:

Je devine à travers un murmure
Le contour subtil des voix anciennes
Et dans les lueurs musiciennes,
Amour pâle, une aurore future!

Et mon âme et mon cœur en délires
Ne sont plus qu'une espèce d'œil double
Où tremblote à travers un jour trouble
L'ariette, hélas! de toutes lyres![1]).

Das Resultat dieses bewussten Suchens ist negativ. Aus den komplizierten Verschlingungen des Gedichtes entsteht kein inneres Fliessen. Wir dringen durch diese Verschleierungen nur schwer zum Grunderlebnis vor, das sich ungewiss als das Werden eines neuen Gefühls durch ein Vergehendes hindurch andeutet. Als Liebesgefühl kommt dieses Werdende, Neue nicht rein zum Ausdruck. Organisch verdichtet es sich nur in

L'ariette, hélas! de toutes lyres!

dem „Lied der Lieder", dem Gefühl neuer Empfindungsmöglichkeiten, das zum eigentlichen Thema von Romances sans Paroles wird.

Das Grunderlebnis einer Durchdringung des Seins durch innere Musik, das Verlaine durch diese bewussten Kunstmittel auszudrücken sucht, findet seine Verwirklichung nun in „Romances sans Paroles". Aber diese Verwirklichung ist nicht mehr eine gewaltsame Vertauschung der einzelnen Züge des Bildes der äussern Welt,

[1]) *R. s. P.*, S. 154.

Digitized by Google

sondern die organische Durchdringung dieses Bildes durch die Tiefenströmung und die typische Umbildung, die es dadurch erfährt – die Umbildung, die uns an Art poétique deutlich geworden ist.

Der reinste Ausdruck dieser neuen lyrischen Wirklichkeit ist Il pleure dans mon cœur[1]). In diesem Gedicht ist nun alles Tasten und Suchen überwunden, und die Durchdringung ist zum zentralen Vorgang geworden. Sie äussert sich „an sich" in der Auseinanderfaltung des eigentlichen Keimes Il pleure dans mon cœur – „Es weint in meinem Herzen" – zu

Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

Diese Infiltration ist bis zu den äussersten Grenzen, bis zur völligen Absorption des Visuellen vorgeschritten. Wir fühlen nur noch den Strom innern Erlebens, der im starken Bewegtsein das Bild der äussern Welt nicht mehr tragen kann. Das Letzte, das von aussen her eindringen kann, der auditive Eindruck, der einförmige Laut des Regens

O bruit doux de la pluie

verwandelt und harmonisiert sich durch das Strömen von innen her zum musikhaft empfundenen Singen des Regens:

O le chant de la pluie!

Über die Verwandlung des Bildes der äussern Welt hinaus setzt sich der Durchdringungsprozess rein strukturell fort. Das, was Verlaine als almes cadences vorschwebte, ist verwirklicht in einem musikhaften Gefüge. Das Thema Il pleure dans mon cœur, das, aufgelöst in die Klänge cœur, pleure, durch den innern Reim wieder verbunden ist, wird hindurchgeführt durch die dominierenden seelischen Schwingungen: langueur, ennui, deuil sans raison, pire peine – il pleure einfach wiederholt und durch sans raison erweitert, cœur über das Crescendo cœur qui s'ennuie, cœur qui s'écœure in cœur wieder ausklingend[2]).

Die neue Ausdrucksmöglichkeit – die Verschiebung der Grenzen des Ausdrucks über das Wort hinaus in den Bereich musikhafter Beziehungen – ist damit Wirklichkeit geworden. Es ist, unbewusst geschaffen, die Verwirklichung dessen, was in Art poétique bewusst empfunden wird.

---

[1]) *R. s. P.*, S. 155.
[2]) Vgl. Formwerdung, S. 74 ff.

Digitized by Google

Die Formwerdung

Wir haben den Rhythmus des Erlebens, die ursprüngliche Erschütterung, im Bewegungsmotiv erfasst. Wir haben festgestellt, wie unter seinem Impuls die Elemente der äussern Wirklichkeit sich ordnen, wie aus der Vielheit der Erscheinungen der eine Aspekt als der entscheidende gewählt wird, und Farbenwerte, Lichtstimmungen und musikhafte Werte, wie die feinen Reagenzien des seelischen Zustandes wirken. Wir müssen nun diesen Urrhythmus zu erfassen suchen in seiner eigentlich entscheidenden Äusserung, in seinem Sichauswirken in den letzten feinsten Schwingungen des Erlebens, die die Lagerung der strukturellen Elemente bestimmen, im Prozess der Form.

Bewegung als formale Funktion erscheint unmittelbar als Rhythmus und mittelbar als Struktur. Als Rhythmus im eigentlichen, metrisch messbaren Rhythmus (Silbenzahl oder Hebung), und, wenn wir diesen Begriff erweitern, in allen rhythmischen Erscheinungen, die durch das musikalische Empfinden registriert werden: etwa Brechung (Coupe), dynamischer Akzent, Synkopenwirkung, Kadenz usw.; als Struktur in der Komposition des Ganzen und im syntaktischen Gefüge der Einzelteile.

Rhythmus und Struktur verhalten sich zueinander, wie die lebendig schwingende Welle zu der Linie, die sie im Sande zeichnet. Aber die Grenze zwischen ihnen ist nicht absolut, sie gehen ineinander über. Die Struktur der Strophe kann auch rhythmisch empfunden werden – wir lesen vielleicht an strukturellen Intervallen Rhythmen ab – oder die Brechung durch die Caesur strukturell. Ebensowenig lassen sich zwischen Harmonie und Rhythmus Grenzen ziehen. Denn das harmonische Moment, Innenharmonien und Verkettung der Reime, hat nur insofern formale Bedeutung, als es dem Innenrhythmus folgt. An sich, und vom Rhythmus losgelöst, ist es nur Klang. Es ist also, in der Vielheit der Formelemente, nur immer jene erste Einheit, der ursprüngliche Impuls des Erlebens, der unter ver-

Digitized by Google

schiedenen Aspekten sich auswirkt. Und umgekehrt wird die Einheit der formalen Wirkung nicht durch ein einzelnes Formelement hervorgebracht, sondern durch das Zusammenwirken aller Faktoren im selben Sinne.

Wir suchen nun die Einheit der formalen Durchdringung durch ein gestaltendes rhythmisch-strukturelles Gesetz – die Stileinheit – am lebendigen Gedicht zu erfassen. Vor allem an jenen einzelnen seltenen Beispielen restloser Durchbildung, in denen das Erleben bis in die letzten feinsten Schwingungen sich auswirkt[1]).

C'est l'extase langoureuse[2])

Wir nehmen, um vollständig zu gestalten, das Gesamtgeschehen des Gedichtes noch einmal auf. Das Grunderlebnis ist das Einswerden der Seelen im Liebeserleben und ihr Einklingen ins Unendliche. Es verdichtet sich zur Gestalt in den von Aussen aufgenommenen Wirklichkeitsmomenten, in rein dynamischen Eindrücken körperhafter Berührung zuerst, in der Übertragung des Liebeserlebens ins Naturgeschehen:

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises...

Dann setzen über die flüchtigen Andeutung des Visuellen, ramures grises, die dominierenden auditiven Eindrücke ein:

C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix...

Die Stimmen des Sommerabends weben sich ineinander und durchdringen sich:

O le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

---

[1]) Wir haben die Beziehung zum formalen Element im Verlauf der Analyse immer wieder aufgenommen. Wir kommen nicht im einzelnen darauf zurück und suchen hier nur Ganzheiten zu erfassen.

[2]) *R. s. P.*, S. 153.

Digitized by Google

In leisen Übergängen, über das Sichdurchdringen von Innen und Aussen, Verseelung des Naturgeschehens,

Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...

und Naturhaftwerden des Seelischen,

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante...

wird daraus Ausdruck des rein seelischen Geschehens:

Cette âme qui se lamente
.....
C'est la nôtre n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir tout bas?

Der Kreis des Erlebens schliesst sich. Die ursprüngliche dynamische Erschütterung klingt vom Empfindungshaften über die in Schwingung versetzten visuellen, auditiven und atmosphärischen Eindrücke wieder ein ins Seelische, das nun empfunden wird als Einssein der Seelen und als Sichauflösen ins Unendliche:

Dont s'exhale l'humble antienne...

Wir suchen nun die Übertragung des Erlebens in die Struktur zu verfolgen. Die beiden ersten Strophen, in denen das Erleben sinnenhaft Gestalt annimmt, sind parallel gebaut. In je zwei Aussagesätzen (in der zweiten Strophe ein Ausrufungssatz), in zwei Takten gleichsam, ist das Tempo gegeben:

I. 1. C'est l'extase langoureuse,
2. C'est la fatigue amoureuse.

II. 1. O le frêle et frais murmure!
2. Cela gazouille et susurre.

im zweiten Paar leicht variiert durch die Verdoppelung durch et. Diese einfache syntaktische Schwingung erweitert sich in den vier folgenden Versen durch je eine eingeschobene Bestimmung oder einen Relativsatz unter vermindertem Akzent:

Digitized by Google

I. 1. C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises
2. C'est
vers les ramures grises
Le chœur des petites voix.

II. 1. Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire
2. Tu dirais
sous l'eau qui vire
Le roulis sourd des cailloux.

Auch hier mit einer leisen Variation der beiden parallelen Glieder. Auf der ersten Stufe setzt das unbetonte Element die Schwingung fort und lässt sie ausklingen, auf der zweiten ist es vorausgenommen und hält die Spannung aus. In der dritten Strophe schlingen sich in einer Art Durchführung die Rhythmen ineinander. Das Satzgefüge, das die Strophe trägt, mit dem Thema des Einsseins der Seelen

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne –

ist durch den über den Vers ausgreifenden Nebensatz und durch die Auflösung von la nôtre zu

La mienne, dis, et la tienne

rhythmisch erweitert. Das zweite Thema, das Einklingen ins Unendliche, mit dem typischen exhaler als Verb, ist in den Nebensatz verschoben und mit dem ersten relativ verknüpft. Es zögert sich an den Schluss der Strophe hinaus und lässt in einem leisen Abklingen des dynamischen Akzentes die Bewegung ins Unendliche fortschwingen:

Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas.

Das strukturelle Gefüge wird so an sich zum Ausdruck der beiden Themen, die in Eines zusammenklingen. Im Sichdehnen der strukturellen Rhythmen bildet sich das Einschwingen ins Unendliche ab, in ihrem Sichver-

Digitized by Google

schlingen durch Verbindung und Trennung das Sichdurchdringen der Seelen.

Dynamisch führt die Gesamtlinie in den zwei Ansätzen, den zwei Wellen der beiden ersten Strophen zu dem Höhepunkt der Schwingungsweite, der das Zentrum des Erlebens ist:

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne –

Nach diesem Höhepunkt klingen die Schwingungen ab. Die Linie wird in immer kürzeren Intervallen (8–5–2) gebrochen:

Dont s'exhale l'humble antienne –
Par ce tiède soir,
tout bas.

Die Dynamik des Gedichtes gibt so den Zustand des Anschwellens und Abklingens der Erregung wieder, den Zustand, der in der motivischen Verbindung: Extase – langoureuse zum Ausdruck kommt.

Dasselbe Gesetz, das der Struktur zugrunde liegt, wirkt sich nun als Rhythmus aus.

Der Rhythmus gestaltet, innerhalb der acht Silben, das geheimnisvolle Mitschwingen der stummen e, das die Bewegung hemmt und verlangsamt, wie zu einem tiefen Aufatmen, eine Wirkung, die vertieft wird durch die Häufung der elidierten e und der langen Vokale und durch die Innenharmonie von gazouille mit der reichen Vokalisierung[1]):

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

O le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux

[1]) Vgl. Claudel: *Réflexions et propositions sur les vers français. N. r. f.* Nov. 1925, S. 567.

Digitized by Google

Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir tout bas?

Dort, wo die Schwingungen auch strukturell am weitesten sind, greift das retardierende e von Vers zu Vers über:

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante.

Dieselbe Funktion der Pause, wie dem stummen e fällt auch den unbetonten c'est, cela, die sich fast rhythmisch wiederholen, und den eingeschobenen o, tu dirais, n'est-ce pas, dis zu. Die Verlangsamung der Rhythmen durch die entstehende Pause, die geheime Musik, die dem Gedicht das Getragene, Feierliche eines Adagio gibt, und in der das Motto,

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine

sich entwickelt, ist, wie das strukturelle Gefüge, Ausdruck des Einschwingens ins Unendliche.

Das Abklingen der Bewegung, das auf ihr kurzes steiles Sichheben folgt, und das sich visuell überträgt als Verdunklung, Dämmerung, auditiv als Verschleierung des Klanges, plainte dormante, das strukturell in den abklingenden rhythmischen Intervallen des Schlusses zum Ausdruck kommt, drückt sich rhythmisch im Fall der beiden ersten Verse aus, die schwebend ausklingen:

lan*gour*euse

a*mour*euse

nach der steilen Hebung von

ex*tas*e

fa*tig*ue

Digitized by Google

(leiser, weniger deutlich auch in den Anfängen von Strophe II und III:

II	III
murmure	lamente
susurre	dormante)

Es überträgt sich in die Harmonien durch die Verschleierung der in I und II dominierenden, mit *s* und *r* verbundenen ase – euse – ise, ur – ir – und ou–Melodien:

extase, langoureuse – amoureuse, brises – grises,
ramures – murmure – susurre – expire – dirais – vire,
gazouille – doux – sous – roulis sourd des cailloux.

Die Nasalisierung der Vokale[1]) in Verbindung mit nasalen Konsonanten lässt in III, wie eine Sourdine, die klingenden Melodien leise in Dämmerung versinken:

Cette âme qui se lamẽnte
En cette plãinte dormãnte,
C'est la nôtre n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'hũmble ãntienne
Par ce tiède soir, tout bas?

Il pleure dans mon cœur[2])

Die ursprüngliche Erschütterung tritt uns unmittelbar im Rhythmus entgegen. In den gleichmässigen zwei Hebungen,

Il pleure dans mon cœur

ist das einfache Klangbild der Monotonie, wie die Urform des inneren Zustandes, eingebildet. Diese Urform bildet sich nun in den feinen Schwingungen des strukturellen Gefüges fort. Die rhythmische Zweiheit wird von den zwei Phasen, dem Hin und Zurück der Gesamtbewegung aufgenommen, die von

Il pleure dans mon cœur

ausgeht und mit

Mon cœur a tant de peine

---

[1]) Vgl. Wechssler: *Verlaine*, S. 12. Verschleierung der Stimmung durch die Nasale.

[2]) Wir gehen im Folgenden unmittelbar von der Form aus.

Digitized by Google

wieder in die erste Lage zurückschwingt. Die Antithese des Schlusses,

Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine,

die Aufhebung gleichsam des einen durch das andere, fasst die rhythmische Doppelbewegung in sich zusammen und immobilisiert sie. Die einfache Schwingung hin und zurück liegt auch der Einzelstrophe zugrunde mit der Bewegung von

cœur	über	*langueur*	zu *cœur* zurück.
bruit doux de la pluie	„	*cœur qui s'ennuie*	„ *chant de la pluie*
sans raison	„	*nulle trahison*	„ *sans raison*
pire peine	„	*sans amour et sans haine*	„ *tant de peine*

Sie ist als Grundbewegung durch den Reim getragen und das Abbild gleichsam des immer gleichen Einschwingens in eine festgehaltene Dominante, in die Grundstimmung der Monotonie.

In diesen einfachen Rhythmus nun, der die seelische Immobilisierung, das Verharren, das Gebundensein zwischen zwei Polen wiedergibt, und in dem kein Vorwärtsschreiten möglich ist, schwingt eine leise Innenbewegung ein in der Form der Variation. Sie geht vom Thema selbst aus:

Il pleure dans mon cœur

wird variiert zu

Mon cœur a tant de peine,

das über

De ne savoir pourquoi

ins Indirekte verschoben wird, und so, wie durch die Wirkung einer versetzten Stimme, leise in die Ferne gerückt erscheint. Sie überträgt sich in das auditive Moment:

O bruit doux de la pluie
.....
O le chant de la pluie!

und steigert

Cœur qui s'ennuie

zu

Cœur qui s'écœure.

Sie wirkt sich syntaktisch aus durch das Vertauschen der Funktionen des Wortes und der Funktionen des Satzes:

Digitized by Google

Cœur wird als Verb zu écœure, Pleut als Substantiv zu pluie, Das zentrale cœur erscheint in einer Reihe syntaktischer Funktionen:

Adverbiale Bestimmung:	*Il pleure dans mon cœur*
Objekt:	*Qui pénètre mon cœur*
Mit abhängigem Relativsatz:	*Pour un cœur qui s'ennuie*
	Dans ce cœur qui s'écœure

bis es sich endlich als Subjekt durchsetzt, aber in eine andere Ebene gerückt durch den indirekten Ausdruck,

De ne savoir pourquoi
Mon cœur a tant de peine.

Mit der Suggestion der Wiederholung zugleich, dem Ausdruck des Verhaftetseins in einem bestimmten Zustand empfinden wir die Entfaltung der latenten Bewegungsmöglichkeiten in der Variation.

Dieselbe Beziehung liegt auch den Harmonien zugrunde. Im Reim wirkt mit der Monotonie des wiederholten, gleichsam zurückfallenden Reimwortes zugleich die Lockerung durch den dritten Reim, der sich wie der dritte Klang in die Oktave, in den Gleichklang fügt: langueur zwischen cœur und cœur usw.
und durch den vierten, ville usw., der gleichsam schwebend bleibt oder sich nur auf Distanz bindet. In den Innenharmonien lösen sich, der Bewegung des Reimes entsprechend, aus den verharrenden Harmonien

eur	oi
cœur, usw.	toits, quoi, pourquoi

die Melodien mit demselben erlösenden dritten Klang:

	eur	gleitet über	eu	zu	eur	zurück
I	pleure cœur	„ „	pleut	„	langueur cœur	
III	pleure cœur écœure	„	deuil			

	ui	gleitet über	ou	zu	ui	zurück
II	bruit	„ „	doux	„	pluie	
			pour	„	ennuie, pluie	

Die beiden letzten Strophen werden gedämpft durch die Sourdine der -än, die die Reime auf -ön, -eine begleitet und wie Regenschleier über das Ganze wirft:

Digitized by Google

III sàns – dàns – sàns
IV sàns – sàns – tànt

Das, was durch Struktur und Harmonie hindurch in der Beziehung von Wiederholung und Variation, von liegender und fortschreitender Stimme gleichsam, zum Ausdruck kommt, ist der seelische Zustand der Durchdringung eines Unbewegten durch ein Bewegtes, durch eine Erregung, die sich infiltriert, der Zustand der thematisch anklingt in

langueur qui pénètre mon cœur

und sich syntaktisch nachbildet in der Durchdringung von pleurer durch il pleut zu il pleure dans mon cœur.

Charleroi

Auf einer verwandten Doppelform der Bewegung beruht Charleroi. Aus der rhythmischen Bewegtheit des Anfangs, die in sich verharrt,

I. *Dans l'herbe noire*
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire.

löst sich eine fortschreitende Bewegung, die auf ihrem Höhepunkt abbricht und wieder zurücksinkt in das Urmotiv. Die Bewegung ist in den Inhalten vorgebildet, in dem Sichfolgen der Vorstellungen. Sie gewinnt ihre innere Spannung durch den Gegensatz von verbalem und elliptischem Vorwärtsschreiten.

Im elliptischen Gefüge schieben sich die Vorstellungen gleichsam übereinander, stauen sich in steilem Anstieg empor:

III. *Plutôt des bouges*
Que des maisons
Quels horizons
De forges rouges!

und noch intensiver, jede Vorstellung in einen Vers gedrängt:

VI. *Sites brutaux?*
Oh! votre haleine,
Sueur humaine,
Cri des métaux!

Digitized by Google

In den verbalen Folgen ist es ein rapides Abwärtsstürzen. Die emporgestaute Bewegung kommt in Fluss:

II. *Quoi donc se sent?*
L'avoine siffle.
Un buisson gifle
L'œil au passant.

IV. *On sent donc quoi?*
Des gares tonnent.
Les yeux s'étonnent.
Où Charleroi?

V. *Parfums sinistres!*
Qu'est-ce que c'est?
Quoi bruissait
Comme des sistres?

(In IV. und V. greifen beide Bewegungsformen ineinander.) Dem Gegensatz der elliptischen und der verbalen Bewegung entspricht der Wechsel in der Anordnung der Reime. Die Versausgänge auf Hebung schliessen sich im Innern der Strophe zusammen oder treten nach aussen. In der Mehrzahl der Fälle wirkt die Konzentration nach innen mit der Konzentration durch die elliptische Bewegung zusammen. Das nach aussen Treten, das mit der verbalen Bewegung zusammentrifft, löst die Spannung auf und beschleunigt die Bewegung. Die Frage, die zwischen beiden Bewegungsformen die Spannung gleichsam in der Schwebe hält, übernimmt im Gesamtrhythmus die Funktion der Pause und drängt die Bewegung in immer kürzeren Intervallen nach vorwärts, bis sie auf dem Höhepunkt abbricht:

	Intervall
Quoi donc se sent?	8 Verse
On sent donc quoi?	3 „
Où Charleroi?	2 „
Qu'est-ce que c'est?	
Quoi bruissait	1 „
Sites brutaux?	

Digitized by Google

Die Spannung zwischen Zurück- und Vorwärtsdrängen der Bewegung drückt sich rhythmisch aus in der Synkope, der Verlegung des betonten Elementes auf die unbetonte Phase, die im Urmotiv die zwei Hebungen aufeinanderprallen lässt,

Le vent pro fond

Pleure, on veut croire

und zugleich im Enjambement, im Übergreifen der Bewegung auf den folgenden Vers, das gleichsam atemlos nach vorwärts drängt:

Le vent profond ⟩
Pleure on veut croire ⟩

Un buisson gifle ⟩
L'œil au passant ⟩

Quels horizons ⟩
De forges rouges! ⟩

Harmonisch treten neben die dunkel gehaltenen, wenig bewegten Harmonien der in sich geschlossenen, verharrenden Introduktion:

oire – o – ŏn – eur – oire

die stark bewegten imitativen Harmonien der Bewegungsstrophen (meist in der Konsonnanz). Über dem dunklen Rauschen der Ebene das Sausen und Knirschen der Stadt:

II. s – f (hart)

se sent – siffle – buisson – gifle – passant.

III. g – z (klingend)

bou*g*e – mai*s*on – hori*z*ons – for*g*es – rou*g*es

IV. k – ch – t (hart)

*q*uoi – *t*onnent – *é*tonnent – *Ch*arleroi.

V. VI. istr – esk – s – k (hart)

sin*istr*es – *Qu'est-ce-que c'est* – Quoi bruissait – Comme – *sistres.*
*S*ites – *S*ueur – *c*ris.

Digitized by Google

Die Spannung zwischen langsamem sich Zusammenballen und plötzlichem Dahinstürzen erwächst aus dem Kampf dämonischer Kräfte, die vorwärts drängen und zurückgestaut werden. Es ist dasselbe wie in den schweren sausenden Stössen des Windes, die musikalisch den Grundton bilden:

*Le vent pro**fond***
*Pleur**e**, on veut croire.*

Le ciel est par-dessus le toit

Der Grundrhythmus ist wie in Il pleure dans mon cœur, eine Beziehung von Verharren und Fliessen der Bewegung. Aber ihr Divergieren ist stärker betont und gleichsam zum symbolischen Ausdruck des Gebundenseins, des Gefangenseins, dem die Erlösung durch das Leben entgegensteht, erhöht. Dem Begrenzten, par-dessus le toit, steht das Unbegrenzte, ciel, entgegen:

Le ciel est par-dessus le toit
Si bleu, si calme!

Von dort geht die leise Bewegung aus, der Hauch, in dem der Baum sich wiegt:

Un arbre par-dessus le toit
Berce sa palme.

Sie schwingt durch die vereinzelten Töne, die aus der Welt draussen hinüberdringen,

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau, sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

und verdichtet sich zu dem zentralen vie,

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là
Simple et tranquille.

das gleichsam orchestriert ist vom fernen Summen der Stadt:

Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville!

Digitized by Google

Aber damit kommt die latente Spannung zwischen Gebundenheit und Gelöstheit zum Durchbruch. Die Bewegung, die ausserhalb des Erlebenden zu verlaufen schien, wird zur tiefen seelischen Erregung. Ein völlig Neues erwacht, ein jenseitiges Moment, das alles Geschehen der äussern Welt in sich fasst und hinüberreicht in eine andere höhere Wirklichkeit. Es ist ausgelöst zugleich durch Dieu und durch vie: am Mass der Werte, Dieu, an der Norm des Wirklichen, vie simple et tranquille erwacht der Schmerz um die verlorenen Werte:

– Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà
De ta jeunesse?

Im Übergang in die Form löst das Verharren der Bewegung die Isolierung bestimmter Vorstellungsinhalte aus, die sich wiederholen. Im Bereich des Empfindens sind es die dominierenden visuellen Eindrücke: ciel, arbre mit dem Intensitätszeichen si, der Rahmen, in den sie eingespannt sind: par-dessus le toit und das Verb der dominierenden Empfindung: qu'on voit. Im Bereich des Seelischen ist es die Erkenntnis der Gegenwart eines Wirklichen: la vie est là, aber nur leise, andeutungsweise wiederholt in: cette paisible rumeur là, die zentrale Frage: Qu'as-tu fait? und die Beziehung auf den Erlebenden selbst: Toi que voilà.

Diese isolierten Inhalte sind die Zentren, an denen sich die beiden Phasen der Bewegung, vom Unendlichen her nach innen, und von innen nach dem Unendlichen hin orientieren. Der ersten Phase der Doppelbewegung entspricht dynamisch eine Art Diminuendo der betonten Elemente:

.....par-dessus le toit
.....qu'on voit
.....là

In der zweiten Phase dehnen sie sich in einer Art Forte plötzlich über den ganzen Vers aus.

– Qu'as-tu fait, ô toi que voilà?

Der Isolierungsvorgang setzt sich in die Syntax fort im beharrlichen Festhalten einer bestimmten syntaktischen Erscheinung,

Digitized by Google

des Singulars in: le ciel, le toit – un arbre – la cloche – un oiseau, und des einfachen Hauptsatzes im grösseren Gefüge.

Diese erstarrenden Formen nun werden durchbrochen durch die plötzlich einsetzende Erregung, die aus der Tiefe emporquillt. Der Riss drückt sich aus in rhythmischen und syntaktischen Brechungen. Ausruf und Frage durchbrechen die Monotonie der Aussagesätze:

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là –
– Qu'as-tu fait, ô toi que voilà.

Der passive Monolog der Seele, die zwischen ihren Gefängnismauern die wenigen kostbaren Eindrücke aufreiht, die von der Welt draussen hinüberdringen, ist zum aktiven und tragischen Dialog mit einer verborgenen Macht geworden. Das lapidare Gefüge des Satzes wird gesprengt durch einen partizipialen Nebensatz, in den sich die ganze Erschütterung des Erlebens drängt,

.....toi que voilà
Pleurant sans cesse

und der durch rhythmisches Übergreifen die beiden zusammengehörenden Halbverse in ein und dieselbe abwärtsstürzende Bewegung mitreisst. Zugleich wird das gleichmässige Schwingen von Hebung und Senkung durch die Synkope durchbrochen:

– Qu'as-tu fait.....

Die Brechung der Rhythmen (coupe), die in den beiden ersten Strophen ein gleichmässiges Schwingen ausdrückt

I. 3 5
2 2 + stummes e
3 5
4 + stummes e

II. 3 5
4 + stummes e
3 5
4 + stummes e

wird in den beiden letzten von der einsetzenden Bewegung ergriffen. Sie werden wechselnd in kleine Takte zerrissen und in grosse zusammengefasst.

Digitized by Google

III. 2 2 4
4 + stummes e
8
4 + stummes e

IV. – 3 5
4 + stummes e
1 3 4
4 + stummes e

Verharren und Fliessen der Bewegung drückt sich auch in den Harmonien aus. Die verharrende Stimme ruht im Reim auf dem harten, stark ausgehenden Dreiklang der Vokale:

toit
voit
là

die in toi (que) voilà zusammenklingen.

Ihnen entsprechen in den Innenharmonien die hart angeschlagenen: qu'on, qu'as, que. Die fortschreitende Stimme aber, die eigentliche Melodie, ruht im Reim, auf den eigentlichen Endreimen des in zwei Teile gespaltenen Alexandriners mit dem mitklingenden stummen e,

calme – palme
tinte – plainte
tranquille – ville
sans cesse – jeunesse

und in den Innenharmonien auf dem feinen Ineinanderübergleiten, einer Art Modulation nahverwandter Klänge (die aber kaum im einzelnen nachgewiesen werden kann)[1]), Übergänge etwa wie:

I.	ie – e – i	e – a – a
	ciel est si	berce sa palme
II.	ẽn – ĩnte	ãnte – ãinte
	doucement tinte	chante sa plainte
III.	ĩn – e – ã – i	iẽn – a – i
	simple et tranquille	vient de la ville

[1]) Vgl. Claudel: *L'accord intérieur. N. r. f.* Nov. 1925, S. 563.

Digitized by Google

IV.

eu – ăn – ăn – esse	e – a – eu – esse
pleurant sans cesse	de ta jeunesse

Zur Modulation tritt rhythmisch eine Art Nachschlagwirkung unbetonter Elemente, die das Hinübergleiten vermittelt:

Berce sa palme
chante sa plainte
pleurant sans cesse

*

Auf Grund dieser Einzeluntersuchungen ergibt sich als Gesetz im wesentlichen eine Beziehung entgegengesetzter Rhythmen, die auf Spannung und Lösung der Spannung beruht, und strukturell als Dehnung und Kontraktion, rhythmisch als Verlangsamung und Beschleunigung und harmonisch als Gleichklang und Modulation erscheint.

Durch das Spiel dieser Beziehung, das verschiedene Ebenen des Bewusstseins gleichzeitig in Schwingung versetzt, entsteht als typisches strukturelles Bild eine Durchdringung von Verharren und Bewegung. Aus dem Bereich des rein Dynamischen ins Gestalthafte übertragen, erscheint sie als Variation innerhalb der Wiederholung, so wie in der Musik die fortschreitende Stimme sich innerhalb der verharrenden entwickelt. Motivisch bildet sich diese Grundbeziehung ab in:

Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor.

In le rêve au rêve ist der Einklang, das Verharrende erfühlt, in la flûte au cor die Spannung, der Übergang der einen Klangfarbe in die andere. Als verbindendes Moment wird die Nuance empfunden, die beides eint.

Die typische Formwerdung leitet uns, wie die typische Erlebnismöglichkeit, tief in die Lebensformen der Musik. Aus der Spannung und Dissonanz des Grundes erwächst die innerlich bewegte Schönheit des zart gebauten Verlaineschen Gedichtes.

Digitized by Google

Die schöpferischen Werte

Wir haben, vom Rhythmus, vom dynamischen Moment geleitet, das Erleben in seiner ursprünglichen ungeschiedenen Einheit erfasst.

Wir haben versucht, diese ursprüngliche Einheit in eine innere und eine äussere Wirklichkeit aufzulösen, das Erleben von der Bildwerdung zu isolieren. Diese Isolierung konnte nur durch ein fast gewaltsames Eingreifen geschehen. Denn in der Wirklichkeit des Verlaineschen Gedichtes – wenigstens in seinen reinsten Äusserungen – ist das Seelische gleichsam restlos aufgesogen vom Gestalthaften, und das Gestalthafte ist vom Seelischen durchdrungen. Innen und aussen sind in der entscheidenden Wandlung durch die Form eine unauflösliche Verbindung eingegangen, eine eigentliche „Alchimie du Verbe" so, wie es im Wesen des Lyrischen überhaupt liegt.

Das, was uns entgegentritt, die synthetische Einheit, die entstanden ist unter dem doppelten Aspekt der Bildwerdung – der Durchdringung des Aussen durch das Innen und des Innen durch das Aussen – und der Wandlung durch die Form – der gegenseitigen Umbildung aller sich berührender Elemente unter der Wirkung struktureller Gesetze – ist das Symbol, Symbol in einer weiten Bedeutung gefasst, zugleich des symbolischen Einbildens des Erlebens in die Gesamtheit der konkreten Eindrücke[1]) und[2]) der maximalen Verdichtung zu einem Bildkomplex[3]).

---

[1]) I. Votre âme est un paysage choisi. *F. G.*, S. 83.
C'est l'extase langoureuse *R. s. P.*, S. 153.
Il pleure dans mon cœur. *R. s. P.*, S. 155.

[2]) II. Pareil à la feuille morte *P. S.*, S. 34.
Sur tes ailes de pierre, ô folle Cathédrale! *S.*, S. 215.

[3]) Vgl. die Fassung des Symbols bei Mockel: ... le symbole suppose la recherche intuitive des divers éléments idéaux épars dans les formes. Les images du monde extérieur sont comme les mots d'une langue. Séparément ils ne savent où ils vont et n'ont qu'une sorte de signification latente. Mais lorsqu'ils sont unis

Digitized by Google

Am schöpferischen Vorgang, so, wie er im Symbol Gestalt gewinnt, können wir nun das Wesenhafte der Verlaineschen Lyrik ablesen, das, was den „Don verlainien" ausmacht. Wir müssen uns dabei bewusst bleiben, dass es sich bei diesem Eigentlichen, Wesenhaften nicht um ein Absolutes, sondern vor allem um Intensitätsgrade handelt. Aber wir können es nicht erfassen, ohne es auf ein Absolutes zu beziehen.

Das bildende Gesetz der Verlaineschen Lyrik ist die Simultaneität von Bildwerdung und Wandlung durch die Form.

Die Funktion der entgegengesetzten Rhythmen, die auf Spannung und Lösung der Spannung beruht, und die wir als typisch für die Formwerdung erkannten, gewinnt nun hier ihre Bedeutung. Die ursprüngliche Erschütterung, in der sich Innen und Aussen durchdringen, bildet sich unmittelbar ein in dieses Spiel der strukturellen Beziehungen, in das sich Durchdringen von Verharren und Bewegung, das verschiedene Ebenen des Bewusstseins gleichzeitig in Schwingung versetzt. An die Stelle des expliziten Ausdrucks tritt das Auslösen des seelischen Vorgangs auf assoziativem Wege.

Dieses Wesenhafte des lyrischen Vorgangs bei Verlaine tritt schärfer heraus, wenn wir eine andere typische lyrische Ausdrucksmöglichkeit daneben stellen, die Baudelairesche.

Bei Baudelaire sind Bildgestaltung und Wandlung durch die Form sukzessiv. Die ursprüngliche Erschütterung kristallisiert

---

harmonieusement en une phrase, chacun d'eux s'est pour ainsi dire orienté et leur ensemble exprime un sens complet... ...Puisque nous avons la notion de l'harmonie, une harmonie aussi est secrètement incluse dans les propres mouvements du moi vers l'être qu'il veut atteindre. Condition invisible et sacrée de ces mouvements, elle se révèle mystérieusement avec notre désir lorsqu'entre les images par nous comparées jaillit un nécessaire rapport.

En cherchant dans les choses l'image de l'infini, en forçant les choses à exprimer l'infini, le poète en découvre le signe en lui-même. L'âme a entrevu son but, l'âme s'est rapprochée de Dieu – l'être futur, terme suprême de son rhythme; l'âme s'est rapprochée d'elle-même et s'est grandie par ce qu'elle a grandi. – C'est la raison d'être de l'œuvre d'art. ...Le poète est celui qui saisit les rapports idéaux des formes entre elles et le symbole est créé par la cohésion soudaine de celles-ci, lorsqu'elles se montrent désormais nécessairement liées et expriment implicitement leur unité idéale. Ce serait... la fusion harmonieuse de formes disséminées et, en cet état, incomplètes, dont le rapprochement soudain fait jaillir l'unité avec la signification idéale... C'est une synthèse.

Mockel: *Propos de litt.*, S. 25.

Digitized by Google

zur Idee, bevor die Wandlung durch die Form einsetzt. Die Gestalt gewordene Idee, das Urbild, das belebt worden ist, versetzt nicht verschiedene Ebenen des Bewusstseins in Schwingung, sondern wird aus einer Ebene in die Form hinübergebildet. So empfindet Baudelaire die Beziehung von Form und Inhalt als die des Handschuhs, der sich der Haut anschmiegt[1]). Während Verlaine das ihm eigene Ineinanderschwingen verschiedener Ebenen ahnend nachtastet in der in Bewegung und Struktur seltsam ineinandergeschobenen Strophe von Art poétique:

Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Das Symptom des Baudelaireschen Zustandes ist die Möglichkeit des gleichwertigen Ausdruckes des Motivs im Gedicht und in der parallelen Prosafassung, während der typisch Verlainesche Zustand nur in der Bindung des Gedichtes seine Lösung und Erlösung finden kann[2]). Für Verlaine ist die

[1]) „Tout l'art est de déterminer quels termes corrects et précis, appliqués à l'idée, selon le mot de Baudelaire, ‚comme des gants à la peau' ont en plus, par eux-mêmes ou par leur place dans la phrase poétique, une musique évocatrice de l'idée qu'ils expriment." Flottes: *Baudelaire*, S. 209.

[2]) Diese Trennung der Typen ist nicht absolut. Einerseits kann bei Baudelaire das Symbol wie bei Verlaine zu der ursprünglichen Simultaneität von Bild und Formwerdung hinneigen, in Gedichten wie Harmonie du soir. Aber die Durchdringung von innerm Erleben und äusserm bildhaftem Element in der Wandlung durch die Form ist nicht rein organisch, nicht rein von innen her durch die besondere Lagerung der strukturellen Elemente bewirkt, die Bindung geschieht von aussen her durch die Einführung des Vergleichs, der ursprünglich Heterogenes gleichsam unerwartet eint:

Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir.

Diese ausserorganische Bindung deutet doch auch in diesem Gedichttypus, der den Parallelismus der Prosafassung ausschliesst, auf die Präexistenz der Idee (der Idee des Unvergänglichen, das fortleuchtet über das Vergängliche hinaus, die sich in der Doppelreihe der Abendstimmung und der heiligen Geräte ausdrückt).

Andererseits ist bei Verlaine in der zweiten Phase der Produktion (nach der Krisis) die Beziehung von Bild- und Formwerdung nicht mehr die der Simultaneität. Die Erschütterung kristallisiert primär zum Gefühl, und das Strukturelle ist nicht durch das Sichauswirken der innern Bewegtheit geprägt. Es entstehen Strukturformen, die einen beliebigen Inhalt zu fassen vermögen. Der ganze Dialogue de l'âme ist gleichsam dogmatisch in die strenge Form des Sonnetts gefügt. Es ist in diesem Gedichttypus nicht mehr jenes geheimnisvolle Ineinanderweben von Innen und Aussen, jenes Sichberühren von Seele und Welt im Symbol. Seele und Welt haben sich gespalten und der neue Zustand drückt sich in der Veränderung des schöpferischen Prozesses aus.

Digitized by Google

Erschütterung an sich schöpferisches Zentrum, für Baudelaire das durch die Erschütterung belebte Urbild, die Idee.

Was bei Verlaine zutage tritt ist also nicht, wie bei Baudelaire, das Urbild, das der dynamische Vorgang zum Aufleuchten bringt, sondern der dynamische Vorgang, das unbewusste Geschehen selbst[1]). Es erscheint nichts unmittelbar als Gestalt. Es ist alles aufgelöst in Bewegtheit oder verharrt latent, um erst im Hindurchgehen durch die Form sich zur Gestalt zu verdichten. Und was sich verdichtet, ist nicht das Ideenerlebnis des schaffenden Gedankens, es ist das Erleben des Werdens, der Wandlungen des eigenen Selbst, das nach aussen tritt[2]).

Wir sind bei Verlaine in dem geheimnisvollen Reich der Verwirklichung der Seele – in der Welt der Energien, die am Grunde ringen und die Werden und Vergehen, Aufbau und Abbau, Zerstörung und Regeneration, die ewigen Rhythmen des Lebens gestalten – in einer Welt, die der Erlebniswelt der Musik verwandt ist, einer Welt, wie sie Bekker in seinem „Beethoven" schildert: „Für die Erlebnisse, die er in seiner Kunst darstellt, fand sich nur selten ein andeutendes Wort. Schaltet er doch jede Erinnerung an eine fassbare Handlung aus. Nur die Seelen der Ereignisse finden tönenden Ausklang. Die innerste Gemütserregung kommt unmittelbar zu Gehör. Jede Erinnerung an die Wirklichkeit, an eine in Begriffen darstellbare Idee ist ausgelöscht..."[3]).

In diesem unmittelbaren Zutagetreten des unbewussten Vorgangs, in dieser intensiven Verbundenheit nach innen, liegen die schöpferischen Werte der Verlaineschen Lyrik beschlossen.

---

[1]) Vgl. die Definition des Lyrischen überhaupt bei Hefele: *Wesen der Dichtung*, (S. 152, 153): „Die lyrische Sprache... gibt die Welt als Plastik, als Ineinander des Lebendigen und Wirklichen, als eigentliches Gefühl des Lebens, als getastete Wirklichkeit."

[2]) Wenn wir bei Baudelaire auf die Erkenntnis eines versagenden Lebensgefühls treffen, wie in Semper Eadem

.....cette tristesse étrange
Montant comme la mer sur le roc noir et nu
(Fleurs du mal, S. 160)

so ist diese Erkenntnis eine qualitativ andere als das Grundgefühl dieses selben Versagens im Finale von Fêtes Galantes oder in Il pleure dans mon cœur.

[3]) Bekker: *Beethoven*, S. 91.

Digitized by Google

Dass die Erschütterung von den tiefen Schichten des Bewusstseins ausgeht, bedingt die Quellkraft, die Stosskraft des Erlebens, das, was wir als Intensität, als Spontaneität empfinden, und das sich uns suggestiv überträgt, denn es wirkt sich unmittelbar im Gedichte aus, im Grad seiner einheitlichen Durchbildung. Je intensiver die Erschütterung, desto weniger Fremdes, von aussen Herangebrachtes kann sich zwischen Erlebnis und Formwerdung schieben. Bis zu den restlosen Verwirklichungen von C'est l'extase, Il pleure dans mon cœur, Le ciel est par-dessus le toit. Dass das Erleben als Erschütterung, gleichsam amorph, nicht als Kristallisiertes, sondern als Werdendes zur Form ringt, bedingt das, was wir als besondere lyrische Potenz empfinden, die Transparenz, das geheimnisvolle Hindurchschimmern des Sinnes durch die Erscheinung hindurch, das wiederum im Gestalt gewordenen Symbol die Ahnung eines urhaften Einsseins von Innen und Aussen aufdämmern lässt.

In der hohen Differenzierung der Erlebnisfähigkeit, die auf jede Schwingung reagiert, und des Formgefühls, das die letzten leisesten dieser Schwingungen aufzunehmen und zu bilden vermag, liegen die positiven schöpferischen Werte Verlaines beschlossen. Aber in der seelischen Struktur, die diese hohe Differenzierung ermöglicht, liegt zugleich seine individuelle Tragik begründet. Kein hemmendes Moment hält der Spannung auseinanderstrebender Kräfte das Gleichgewicht. Der Wille bleibt unentwickelt und versagt vor dem Triebhaften. An die Stelle der Führung tritt der dämonische Zwang. Die Elemente, die durch aktiven Ausgleich, durch Synthese, geistiges wirkliches Leben gestalten sollten, isolieren sich nach dem negativen Ausgang der Krisis und zerfallen in die polaren Gegensätze, die sich in der Doppelströmung Sagesse–Parallèlement ausdrücken. Das ganze Leben Verlaines steht unter dem unglücklichen Stern, unter der Influence maligne des passiven Ausgeliefertseins:

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà
Pareil à la
Feuille morte.

Digitized by Google

Er ist ohne Widerstand jedem Innenreiz, jeder Entladung einer unausgeglichenen Spannung preisgegeben. So wird das feine lebendige Gefühl innerer Wirklichkeiten, das in der Krisis zum Durchbruch ringt,

– Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà
De ta jeunesse?

überflutet und erstickt von dem trüben Strom des Triebhaften. Der intensive Aufschwung, der das Vertikalmotiv des einflutenden Firmamentes prägt, bricht in sich zusammen. An die Stelle der eigenen Führung drängen sich fremde, unorganische Einflüsse von aussen. Das religiöse Erleben versinkt in blosser Stimmung, und mit der entscheidenden Spaltung dehnt sich der Zersetzungsprozess auch auf die Gestaltungskraft aus. Das organische Formgefühl mechanisiert sich in der spätern Produktion und sinkt zur blossen Routine herab. Das Reiche, Fliessende einer rein dynamischen Einstellung birgt so unter allen Aspekten die Gefahr des Zerfliessens in sich.

*

Die dynamische Verbundenheit nach innen ist zugleich Verbundenheit mit dem Erleben der Gesamtheit, ein Offen- und Empfänglichsein für alle lebendigen Ströme, die die geistige Atmosphäre durchsetzen.

Durch seine individuelle Tragik ist Verlaine verbunden mit der innern Haltlosigkeit seiner Zeit, dem „Gleiten nach dem Abgrund". Aber auch positiv rührt er mit dem eigenen Werden an typische Werdeerlebnisse der Zeit, und durch das Medium seines feinen Formgefühls muss er ihre typischen Formmöglichkeiten verwirklichen.

Es sind in den Verlaineschen Gedichten wie plötzlich aufbrechende Quellen – Zeichen verborgener Grundströmungen – Zeichen eines neuen Lebensgefühls, das im Werden ist, das aus dem Unbewussten seine Energien schöpft und sie ins Transzendente hinüberbildet. Ein Lebensgefühl, durch seine Erlebnis- und Formmöglichkeiten verbunden mit den Erlebnis-

Digitized by Google

und Formmöglichkeiten der Musik[1]) und getragen von der wiedergefundenen Beziehung zum Religiösen.

Die Welt, die zur Wirklichkeit erwachen will in Une Saison en Enfer[2]) und später in L'Annonce faite à Marie[3]), die zwischen den grossen Extremen von Hölle und Seligkeit sich bewegen, ist leiser, gedämpfter auch in Le ciel est par-dessus le toit lebendig. Und das Lebensgefühl, das Rimbaud schmerzhaft vorfühlt in Ausbrüchen wie: „La vraie vie est absente," oder: „...toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit," und das dieViolaine Claudels sterbend aus-

---

[1]) Dès lors se comprend l'importance que nos poètes contemporains ont donné aux rhythmes musicaux et polyphoniques. La musique est l'art qui nous plonge le mieux dans l'extase, qui nous fait le plus sentir cette aspiration indéfinissable dont notre cœur est avide, qui laisse surgir du fond de l'inconscient des paysages irréels, des lacs d'infinitude. A vrai dire, ni ces images de paysages et de lacs ne conviennent. A ces minutes de songe et de joie indéterminée, l'être ne voit rien: il palpite comme à l'approche d'un trouble inconnu, il frissonne, il n'est plus qu'un ensemble de vibrations morales, une totale effusion d'âme..... Pour le symbolisme la vérité dans l'art ne réside ni dans l'exaltation de l'imagination, ni dans la description objective, mais dans l'expression ou l'essor de la personnalité entière. Le poète n'est plus seulement un halluciné ou un objectif mais une âme. Et dans cette âme s'agitent des sentiments profonds, mystérieux, des désirs confus, des aspirations intimes, qui, appréhendés dans des concepts ou enserrés dans des phrases trop générales, s'évanouissent ou demeurent saisis dans une immobilité de mort. L'âme complexe et vivante, réceptacle de toutes nos sensations, de toutes nos émotions, de toutes nos pensées, de tout nous ne saurait ni être définie adéquatement, ni être décrite de façon matérielle. On ne décrit pas des intuitions multiples – on les chante:

De la musique encore et toujours,
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux, à d'autres amours.

et c'est l'Art poétique de Verlaine avec les doctrines psychologiques contemporaines sur la musique et l'inconscient.

Tancrède de Visan: *Sur l'œuvre d' Albert Mockel. Vers et Prose.* Bd. XVII, S. 64, 65.

L'impression poétique... résultera bien plutôt désormais d'une sorte de connivence spirituelle... Le poète cherchera moins à dire qu'à suggérer. Le lecteur aura moins à comprendre qu'à deviner. La poésie semble donc résigner son vieux pouvoir oratoire dont elle s'est servie si longtemps. Elle n'exige plus, elle suggère. Elle ne chante plus, elle incante. De vocale, si l'on peut dire, elle devient musicale. Régnier: *Figures et Caractères*, S. 332.

Vgl. Paul Valéry: *Revue de France.* Oct. 1925. S. 411.

[2]) Rimbaud.

[3]) Claudel.

Digitized by Google

drückt: „Que c'est beau de vivre et que la gloire de Dieu est immense," das Lebensgefühl, das das Wort vie schon in dieser besondern starken Bedeutung zu prägen beginnt, klingt bei Verlaine, verhüllt, orchestriert vom Draussen, vom Leben der Stadt, als der leise Grundton durch in:

La vie est là.

So schöpfen die Verlaineschen Gedichte Leben aus den verborgenen Grundströmen ihrer Zeit und schenken Leben zurück. Über das Individuelle hinaus sind sie getragen von der Resonnanz eines Grösseren, Gemeinsamen.

Digitized by Google

Bibliographie

Paul Verlaine:	*Oeuvres complètes.* Messein. Paris 1911.
Van Bever:	*Correspondance de Paul Verlaine.* Messein. Paris (Bd. I, II) 1922, 1923.
Dupuy:	*Etude critique sur le texte d'un Ms. de Paul Verlaine.* Revue d'Hist. litt. de la France, 1913.
Arthur Rimbaud:	*Oeuvres.* Mercure de France. Paris 1912.
Charles Baudelaire:	*Les Fleurs du Mal.* Lemerre. Paris.
Edmond Lepelletier:	*Paul Verlaine. Sa Vie – Son Oeuvre.* Mercure de France. Paris 1907.
Delahaye:	*Verlaine.* Messein. Paris 1919.
Pierre Martino:	*Verlaine.* Bibl. de la Revue des Cours et Conférences. Boivin. Paris 1924.
E. Wechssler:	*Paul Verlaine.* Marburg. Elwert.
Pierre Flottes:	*Baudelaire. L'Homme et le Poète.* Perrin. Paris 1922.
Paterne Berrichon:	*La Vie de Jean-Arthur Rimbaud.* Mercure de France. Paris 1897.
Albert Mockel:	*Propos de littérature.* Librairie de l'Art Indépendant. Paris 1894.
Tancrède de Visan:	*Etude sur Albert Mockel.* Vers et Prose, Bd. XVII (Avril–Mai–Juin 1909).
Charles Morice:	*Discours prononcé au Banquet des amis de Paul Verlaine.* Messein. Paris 1911.
Henri de Règnier:	*Figures et Caractères.* Mercure de France. Paris.
Kahn:	*Symbolistes et Décadents.* Vanier. Paris 1902.
Lalou:	*Histoire de la litt. Contemporaine.*
Th. Spoerri:	*Von der dreifachen Wurzel der Poesie.* Orell Füssli, Zürich 1925.
Th. Spoerri:	*Le Spiritualisme de Baudelaire.* Festschrift Louis Gauchat. Sauerländer, Aarau 1926.
Claudel:	*Reflexions et Propositions sur le vers français.* N. r. f. Oct. Nov. 1925.
Hermann Hefele:	*Das Wesen der Dichtung.* Frommanns Verlag 1923.
Bekker:	*Beethoven.* Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart-Berlin.

Für die vollständige Verlaine-Literatur bis 1911 verweise ich auf:

Tournoux:	*Bibliographie Verlainienne.* Rowohlt, Leipzig 1912.

Digitized by Google